كلمة الوزارة

الدكتور رياض نعسان آغا
وزير الثقافة

العلاقات العربية التركية (قراءة في التاريخ)

بشّرت العلاقات المتنامية بين سورية وتركيا بولادة شرق أوسط جديد، فقد قال الرئيس الأسد بعد توقيع نحو خمسين اتفاقية ومذكرة تفاهم بين حكومتي سورية وتركيا إن هذه الاتفاقيات تعيد رسم خريطة الشرق الأوسط، واعتبر رئيس الوزراء التركي مجلس التعاون الاستراتيجي عالي المستوى بين سورية وتركيا مجلساً ليس فقط بين تركيا وسورية وإنما بين سورية والعراق

وبين الأردن وتركيا وبين تركيا ولبنان، بل إنه أكد على أن مسار العلاقات السورية التركية لا يهم منطقة الشرق الأوسط وحدها بل تهمّ العالم كله، وأشار إلى أن هذه العلاقات ستجعل البوابة أرحب بين أوروبة ودول الخليج العربي، حيث تكون سورية معبراً هاماً لتركيا نحو الوطن العربي، وكذلك ستكون تركيا معبراً للعرب نحو أوروبة، ويحقق هذا التوجه الذي يمتد إلى ما هو أبعد من حدود البلدين أفقاً واسعاً لتكوين جديد يهدف إلى جعل منطقة الشرق الأوسط منطقة أمن وسلام وتفاعل تنموي كبير، حيث ستفيد من هذا الفضاء الاقتصادي الرحب دول صديقة عديدة مدعوة للشراكة الاستراتيجية من أهمها إيران التي تشكل حضوراً قوياً في المنطقة، ومثل أرمينيا وأذربيجان حيث بدأت بشائر الحلول النهائية للمشكلات التي كانت عالقة بالظهور، وهذه الرؤية الواسعة للشرق الأوسط قابلة للحياة والتفاعل خلاف الرؤية التي قدمتها الإدارة الأمريكية السابقة لشرق أوسط كبير يمتد من المغرب إلى أفغانستان عبر سيطرة إسرائيلية ووصاية صهيونية واضحة، ولابد من دفع ثقافي للعلاقات العربية التركية يبدأ بقراءة جديدة للتاريخ الضخم المشترك بينهما، بعيداً عن انفعالات الماضي وملابساته، وهذا التاريخ أعمق وأبعد من ظهور الدولة العثمانية، فقد بدأت العلاقة بين العرب والترك في عهد الخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) سنة ٢١ للهجرة يوم كانت جيوش الفتح العربي الإسلامي تتابع تقدمها في بلاد الفرس والأتراك حين التقى عبد الرحمن بن ربيعة قائد جيش المسلمين في بلاد الباب بملك الترك شهربراز وعرض عليه أن ينضم إلى جيشه وأن يساهم معه في فتح منطقة أرمينيا فوافق الملك التركي، ورحب الخليفة عمر بذلك، وانضم الأتراك إلى جيوش المسلمين، وفي عهد الخليفة عثمان (رضي الله عنه) سنة ٣١ هجرية فتح المسلمون بلاد طبرستان وعبروا نهر جيحون ونزلوا إلى بلاد ما وراء النهر فدخل كثير من الأتراك في الدين الجديد، وفي عهد معاوية فتحت بخارى وبعده فتحت سمرقند وتوالت الفتوحات والأتراك جند في جيوش الفتح في الشرق، حتى علا شأنهم ثم باتوا شركاء في المناصب الكبرى في الدولة العباسية التي فتحت أبواب قصورها

لقياديين من كل الشعوب والأمم التي اعتنقت الإسلام حتى إن بعض العرب ضاقوا بهذا الانفتاح الواسع وخافوا على مستقبلهم القيادي، لكن الخلفاء لم يضيقوا بجندهم، بل إن المعتصم بنى للجنود من غير العرب مدينة سامراء، وحين ضعفت الدولة العربية أقام الأتراك الدولة السلجوقية، ومع نمو قوتهم في الدولة العباسية صاروا عماد الجيش ولاسيما في عهد الخليفة المتوكل، وحين فكر البيزنطيون في الاستيلاء على الدولة العباسية ظهر السلاجقة قوة مدافعة عن الإسلام وظهر أرطغرل الذي تمكن من ضم غرب الدولة العباسية إليه وراح يحارب البيزنطيين حتى عقد معهم هدنة كان من شروطها بناء مسجد في القسطنطينية، وحين انهارت الدولة العربية وتعرضت الأمة الإسلامية إلى غزو المغول والصليبيين ظهرت قيادات تركية يحتفظ لها العرب إلى اليوم بوفاء كبير لما قدمته من دفاع مخلص وقوي عن الإسلام مثل عماد الدين زنكي ونور الدين وقائدهم العسكري الفذ صلاح الدين الذي قاد العرب إلى النصر في حطين، وحين ضعف شأن الأمة بعد موت صلاح الدين وتمزقت الدولة الأيوبية ظهرت قيادات إسلامية من مختلف القوميات والجنسيات مثل دولة الظاهر بيبرس البندقداري وأصله تركي كازاخي من القبجاق وقد حقق مع المظفر قطز (وأصله من خوارزم) نصراً في عين جالوت، ثم تابع الظاهر تحرير بلاد المسلمين من الصليبيين ولم تطل فترة حكم أبنائه بعده، وهذا التاريخ المشترك بين العرب والأتراك هو الذي جعل العرب يقبلون العثمانيين، فالدولة العثمانية التي ضمت إليها بلاد العرب عام ١٥١٦م وأسست دولة إسلامية عظمى في العالم، لم ينظر إليها العرب على أنها قوة غازية كما نظروا إلى الغزوين المغولي والصليبي، فلم يقاوم الأتراك من العرب أحد بل حاربهم المماليك الذين أرادوا أن تبقى لهم السلطة وحدهم وهم الذين صعدوا إلى الحكم في بلاد الشام ومصر بسبب ضعف الأمة العربية وتهاونها عن تسلم دورها القيادي في نهايات العصر العباسي، ولم يكن لدى أحد من العرب في ذاك التاريخ أية حساسية من ظهور قوة الأتراك ضمن المنظور الإسلامي، بل إن العرب تفاءلوا بالقوة التركية الصاعدة بعد أن ذاقوا مرارة غزو

المغول والصليبيين، وهذا ما يفسر كون معركة مرج دابق محصورة بين المماليك يقودهم قانصوه الغوري وهو شركسي من المماليك البرجية وبين العثمانيين الذين يقودهم سليم الأول، وكذلك كان الأمر في مصر التي هرب إليها قانصوه، وقد شهدت الدولة العثمانية اتساعاً ضخماً وصارت قوة كبرى خشي الغرب من نموها فبدؤوا يكيدون لها، وقد بدأ الانهيار مع تنامي نفوذ اليهود داخل الدولة ولاسيما يهود الدونمة الذين دخلوا في المسيحية والإسلام ولعبوا دوراً خطيراً في إضعاف الدولة، وفي دفع ظهور النزعات العرقية التي رد عليها العرب بالالتفاف حول قوميتهم العربية، وحين تمَّ انهيار الدولة نهض العرب في ثورة عربية كبرى، سرعان ما قطف البريطانيون والفرنسيون ثمارها، فقد كانوا يخططون لتقاسم تركة الرجل المريض، وبدأ الاستعمار الغربي للبلاد العربية، وبعد الاستقلال العربي لم تحصل مراجعة تاريخية وثقافية متأنية لتصويب العلاقة بين العرب والترك، حتى مضى كل من الشعبين في اتجاه، وكانت سورية الجارة الأقرب إلى تركيا قد تعرضت لخلاف كبير مع الدولة التركية في الخمسينيات ثم تعرض البلدان لأزمة في أواخر التسعينيات تم تداركها بحكمة القيادتين، ولكن سورية وتركيا بدأتا نظرة جديدة لمستقبل علاقاتهما يواكبهما تقدير شعبي ورسمي كبير لموقف الأتراك من الغزو الأمريكي على العراق، وللموقف التركي التاريخي من القضية الفلسطينية، وتأتي أهمية هذه العلاقات من كونها تتسع لرؤية تشمل الأمة العربية والأمم الصديقة المجاورة ولئن كنت قد استعرضت جوانب من التاريخ المشترك بين العرب والأتراك فإن سمة العلاقات الجديدة هي في كونها تتمتع بالندية والتشاركية وهي بالتأكيد لا تتطلع إلى استعادة التاريخ وإنما تفيد من تجربته للانطلاق نحو المستقبل.

كلمة العدد



استشراف آفاق المستقبل

د. علي القيم
رئيس التحرير

في الفترة الواقعة بين عامي (٢٠٠٥-٢٠٠٧) مثّلت بلدي في لجنة شكّلتها المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة المعروفة باسم «الإسيسكو».. هدف عملها وآفاقها «استشراف آفاق الثقافة الإسلامية، وكانت تتألف من مندوبي /١٢/ دولة عربية وإسلامية.. وكانت هناك اجتماعات دورية ودراسات وأبحاث وندوات عديدة، ناقشنا من خلالها جملة من القضايا التي تتعلق بالتحديات

التي تواجه عالم اليوم، وآفاق البحث عن المستقبل، من منطلق مقولة أطلقها المفكر «إيليا بريغوجين» في منتدى «اليونسكو» (باريس- آذار- ١٩٩٩): «لا نستطيع التكهن بالمستقبل، لكننا نستطيع إعداده، ذلك أن المستقبل -بالمعنى الحقيقي للكلمة- ليس مرسوماً في أي مكان، ولا شك أنه يتوقف علينا وحدنا، بل يكون إلى حدّ كبير بأيدي كل واحد منّا، ويتأتى من جملة ما يصدر عن الجنس البشري من تصرفات وأعمال..

لقد سبقتنا «اليونسكو» في استشراف آفاق القرن الحادي والعشرين، عندما أقامت حلقات بحث عديدة في عام ١٩٩٧، حول «محادثات ومحاورات القرن الحادي والعشرين، بهدف تهيئة أفضل للمستقبل، وتنميّة قدرات المجتمعات البشرية في استباق الأحداث والاستشراف والنظر البعيد..

يقول «إيليا بريغوجين» الأستاذ في جامعة بروكسل الحرة، والحاصل على جائزة نوبل سنة ١٩٧٧: «لايمكن تصور الحياة دون توقع المستقبل.. لقد ظلّت مسألة الزمن تستهوي الإنسان منذ انبثاق الفكر، واتخذت دوماً طابعاً جدلياً، وإن الهوّة أصبحت عميقة بين العلم والفلسفة، وأدت إلى حرب حقيقية بين الثقافات».

يذكرنا المختصون في علوم المستقبل، بأن الغاية منه ليس التكهن بما سيحدث، بل إبراز مختلف التصوُّرات المحتملة أو الممكنة للمستقبل، الذي نرجوه ونتمناه، وهذه غاية لا تخلو من الدّقة والبراعة، مع العلم بأن أكثر الناس يعتقدون أن علماء المستقبل لا يزيدون على التأمّل في فنجان قهوة أو كرة بلّور، فلعلم المستقبل سمعة رديئة، وستظل دائماً قيمة التكهنات محلّ انتقادات لاذعة إذا لم يتوصل المختصون في الاستشراف إلى إبلاغ رسالتهم، ولاشك أننا لن نتمكن أبداً من التنبؤ بالمستقبل بصفة يقينية، لكن علم المستقبل يستطيع -على الأقل- تقديم افتراضات مفيدة، مبنيّة على دراسات علمية،

يمكنها أن تكون مفيدة جداً في اتخاذ قرارات الحاضر، الذي يجب أن نعيد النظر فيه..

المشكلة أنَّ أصحاب القرار لهم مصلحة في إبقاء الحاضر على ماهو عليه، ولهذا يعتبرون علم المستقبل، علم هدّام، وقد يخطر لهم أن يحوّلوه عن هدفه، لأن نتائجه المترتبة قد لا تناسبهم، مع أن التجربة علمتنا أن صناع القرار -في كثير من الأحيان- إذا ما باغتتهم الأحداث، يتخذون غالباً قرارات ارتجاليّة، قد تجلب الويلات والمصائب للبشرية..

❁ ❁ ❁

تُمكننا مداركنا العقلية من التعرّف على الماضي، عندما نتذكره، والواقع الحالي عندما نلاحظه، والمستقبل عندما نتصوّره ونحسّ به.. أما العلوم فهي لا تتعلّق إلا بالمعلومات الحاضرة أو الماضية، وهي ضرورية لعقلنة المستقبل وتصوّره، ولكنها لاتكفينا لأننا نحتاج إلى معرفة حسّية تضاف إلى المعلومات الموضوعية، ولابد من تطوير المعرفة الحسّية لأن انعدام الإحساس يعني انعدام المستقبل، وبالطبع قد يكون هذا الإحساس مغلوطاً، فهو لا يخلو من أخطاء قد تحدث في مجالات معرفيّة أخرى مثل ملاحظاتنا أو ذكرياتنا عن الماضي.

يقول الباحث الفنلندي «بانتي مالاسكا»: إن المستقبل غير محقق لأنه حادث ظرفي، فهو رهن الاختيارات التي تتم في الحاضر، وتحيط بمعرفة هذه الأحداث الظرفية عدة شكوك يتأتّى أهمها من أن الكائنات البشرية تعيش في العالم نفسه، وفي أنواع مختلفة من الواقع في الوقت نفسه.. ولكن كيف نواجه هذا الواقع بمختلف أنواعه؟..

على وجه العموم، وعندما نواجه واقعاً أجنبياً عنّا نرد الفعل بطريقتين: «إما بمحاولة إقناع الآخرين بتبنّي واقعنا، أو بمحاولة تحطيم واقعهم، وينبغي في المستقبل

أن نرد الفعل بطريقة أخرى، ونكون أكثر تسامحاً، وأكثر تفهماً على أساس التعاون»..

وهذا يتطلب استشراف، أي التزام بالعمل من أجل بناء المستقبل، وحوار بين مختلف الثقافات عبر المكان والزمان، مع الإيمان بأنه لاوجود- اليوم لسكّة في اتجاه المستقبل، وليس للتاريخ قاطرة تحملنا إلى الغد السعيد.. لقد ماتت أسطورة «التقدّم ضرورة تاريخية» وهذا لا يعني أن التقدم محال، بل يعني أنه غير محتوم..

إن كل ما كان يبدو محرّكاً أكيداً للتقدم، ونافعاً بالضرورة، مثل العلم والتقنية والاقتصاد والصناعة غدا اليوم فاضحاً للتناقضات، فالوعود الرنّانة بمستقبل سعيد أصبحت اليوم في حالة يرثى لها، ومما يجعل المستقبل أعسر منالاً، إن الحاضر نفسه تصعب معرفته، إذ فيه أطواراً غير مرئية، إضافة إلى ذلك يظل الوعي متأخراً عمّا يحدث، حسب تعبير الفيلسوف الإسباني «أورتيغا غاست»: «إننا لا نعرف ما يقع، وهو بالذات ما يقع..» وقد شهد التطور التاريخي مرات عديدة، خموداً جماعياً غير متوقع، لذلك لانستطيع أن نتصور عالماً أفضل في المستقبل، لأن عالم الكمال والانسجام، الخالي من النزاعات والمليء بالسعادة، عالم مستحيل..

لقد قدم القرن العشرون دلائل عديدة عن عالم مضطرب، متغيّر، فقد استقبلته البشرية على بقايا أفظع الجرائم المرتكبة ضد الإنسانية، ونعني اختطاف كائنات بشرية وإبعادها وبيعها واستعبادها، وتكثف الاستعمار الأوروبي في آسيا وأفريقيا، مع ما تبعه من نهب للموارد الطبيعية، وخلال هذا القرن هلك /١٨٧/ مليون كائن بشري، من جراء الحروب والمجاعات والإبادة الجماعية الرواندية وهيروشيما وناغازاكي.. وهو أيضاً قرن الإعلان العالمي لحقوق الإنسان الذي يعبّر عن مطمح مشترك لكل البشرية، وهو القرن الذي تمكّنت فيه التكنولوجيا والاتصالات والقيم المتماسكة من تقريب الكائنات البشرية إلى أقصى حدّ، وهو قرن الحقوق البشرية وانتهاء التمييز العنصري

والاستعمار، وهو قرن المتناقضات، حيث مات فيه ملايين الأطفال جوعاً، وتكدّست فيه ملايين اللاجئين في المخيّمات..

❁ ❁ ❁

لقد كان القرن العشرون، قرن تحرير المرأة، ولعلّ القرن الحادي والعشرين سيكون قرن حريتها، ولئن كان التحرر عمل سيادة الجسم، فالتمتّع بالحرية عمل يخلق الفكر..

إن مصير المرأة في القرن الحادي والعشرين، متوقف على كيفية مساءلتها لماضيها، فإما أن تتجاهل نفسها فتحطّم ترابط ازدواجية حياتها الروحيّة وأنوثتها، وعندئذ تتقهقر وإما أن تدرك ازدواجيتها لاباعتبارها حتميّة تاريخية، بل بوصفها ضرورة سياسية وتوقاً إلى الرفاهية، وعندئذ يتحوّل ما شعرت بأنه عائق إلى عامل من عوامل النجاح، في فضاء الحرية الذي انفتح في وجهها..

لقد انقضى العهد الذي كانت فيه النساء يناضلن لكي يستمع الناس إلى مطالبهن، ونساء اليوم يرغبن في تغيير وضعيتهن حسب رؤيتهن الخاصة، إذ يفضلن العمل بأنفسهم بدل دعم عمل الرجال أو المساهمة فيه، وستقوم النساء بدور أساسي في قضية الولادات، إذ سيقرّرن عدد الأولاد الذين يرغبن في إنجابهم، وتعتبر التربية ومحو الأمية على غاية من الأهمية في هذا المجال، وستدرك النساء أكثر فأكثر أن القوانين التمييزية ليست إلهيّة بل ذكورية، وهكذا نلاحظ أن الأمر بالنسبة إليهن لم يعد يتعلق بالاستماع إلى مطالبهن فقط، بل يتعلّق بقدرتهن على التفكير خارج المراجع التقليدية التي تمثّل تصوّرهن للعالم، في زمن لم يعد الرجل الفاعل المركزي للتطور الاجتماعي، فالنساء هنّ اللاّتي يقمن بهذا الدور في عالم يتطور بنسق أسرع بكثير مما كنّا نتصور..

يتعايش لدى المرأة المعاصرة تاريخان ورؤيتان: كيانها المنزلي، وكيانها السياسي،

ويمكن تصورهما، على سبيل التبسيط، بمثابة جنسها وفكرها، وهذه الثنائية تحس بها المرأة في أغلب الأحيان كعائق وكشيء متنافر، في حين ربما يكمن في هذا الجمع الحميم بين الماضي والحاضر سر إنسانيتها.. وقد ظن الرجل بسرعة مفرطة أنه تحرر من طغيان ذاكرته وماضيه، وإن ما يدمره بغبطة أو قساوة تتخلى عنه المرأة برصانة، إذ ليس لها العلاقة نفسها بالتاريخ، فحيثما يدمّر الرجل كل شيء، تستمر المرأة في جمع الأنقاض، والرجل في حاجة إلى أن يدمّر ليبني، في حين المرأة، تبذل طاقة أخرى، تحثّها على سكنى المدينة والعالم، بحيث لا يمثل دخول المرأة في المدينة بأية صورة من الصور، مغادرة حياتها المنزلية على نحو جذري، وبناء على ذلك لا يمكن تصور المرأة الحديثة دون إعادة تصور المرأة التقليدية تصوراً تاماً، كما أن دور المرأة التقليدية المنزلي لم يفصلها قط عن المدينة، فالمرأة، حتى الأكثر تمسكاً بالقديم، كانت دوماً على اتصال بالعالم، ولكن على نحو مستتر أكثر..

في استشراف مفهوم التراث في قرننا الحالي، نرى أن هذا المفهوم قد تمّ توسيعه ليشمل الممتلكات غير المادية مثل: الفولكلور والعادات والموسيقا واللغة، وقد اكتسب بذلك مفاهيم إنسانية لم تكن موجودة منذ عشرين سنة خلت، ويتزايد الاهتمام به بقوة في إطار الحيرة والمواجهات المتعلقة بالهوية والتراث، والسؤال الذي يطرح نفسه بقوة ما هو التراث؟! التراث مفهوم يعسر تحديده، تنشأ الكلمات وتعيش ويتغيّر معناها في يوم من الأيام، ثم تظهر.. تحملها حاجات عهد من العهود وتحمل بدورها آماله وأحلامه، وكلمة «تراث» واحدة من هذه الكلمات التي يتغيّر مفهومها من مكان إلى آخر، ومن عصر إلى عصر، وأحدث تعريف ورد في وثائق منظمة اليونسكو، من خلال الحوار العالمي الذي أقامته حول «رهانات المستقبل الكبرى» يقول: «التراث وعاء وصندوق يجمع

فيه الإنسان أغلى ممتلكاته بعد اغترافها من ذاكرته، يخزنها هناك لينقلها إلى أولاده، ولكن هذا الشيء الأفضل من كل ما فينا، والذي يضعه كل جيل في هذا الصندوق ليس متماثلاً في كل العهود، فسيكون الذهب والحجارة تارة، وكل أنواع الثروات، وقد يكون كذلك الأهرام، وقصر فيرساي.. أي الممتلكات الثقافية والتاريخية، ويوجد ما يسمّى بالتراث المشترك بين الإنسانية (أعماق البحار- القمر- التراث الجيني) وهو الذي يهمنا بصفة خاصة».. فكيف يمكننا الحصول على المعنى، وعلى الأساس المشترك؟

في قائمة التراث العالمي لدى «اليونسكو» التي أصبحت خريف العام الماضي تضم /٨٩٠/ موقعاً عالمياً، تحوّل المفهوم الوطني إلى عالمي (إرث مشترك يجب صيانته والحفاظ عليه).. تحول التراث إلى حدث، حركة، موقع.. ذاكرة، وكتابة جديدة تستند إلى معنى جوهري، يتعلّق الناس بموروث الماضي كما يتعلّقون بزاد المسافر، لدرجة غزا مفهوم التراث مجالنا الثقافي كله، ولكن هذا التراث (الإرث) يبقى دون وصية (حبر على ورق) ما لم نعبّر عن أهميته ومقاصده، و(مختوم بالشمع الأحمر) مالم نفصح عن معناه، ونجعله مادة حيّة قابلة للتجدد، ومادة بناء قابلة للتأويل.. الإهمال عدو التراث، لأنه يحوّله إلى شيء تفسد قيمته، ويتيه معناه، ويهدده خطر الاندثار، ويتردى في النسيان..

وفي التنوع اللغوي، كما التراث، التهديد بالاندثار.. ذلك أن /٣٠٠٠/ من بين /٦٠٠٠/ لغة منطوقة، على الأقل -حالياً- في العالم مهددة بالاختفاء في نهاية القرن الحادي والعشرين، بل إن بعض الخبراء يرون أن هذه الظاهرة قد تبلغ نسباً أكثر من ذلك بكثير، وفي أغلب الأحيان يكون التعايش بين لغة قوية، وأخرى ضعيفة سبباً في اضمحلال الضعيفة، مع العلم بأن كل لغة تمثل رؤية للعالم فريدة، وعندما تموت اللغة يذهب معها جزء كامل من الفكر الإنساني، ومن الأدب المكتوب والمنطوق ومن «الميثولوجيا»..

ذلك أن كل لغة، توافق هوية عرقية خاصة، وتحمل منها البصمات والتاريخ وبقايا من أرشيف إنساني غير مكتوب.

تقع أغلب حالات اندثار اللغات بصفة تدريجية، وذلك عندما يتم الاحتكاك بين لغتي شعبين مختلفين في المستوى الاقتصادي ولمتكلمي الفريق المتأخر اقتصادياً، الذين يتقنون لغة الشعب المتقدم، ميزة واضحة بدهية، فازدواجية لغتهم تسمح لهم بالارتقاء إلى اقتصاد الفريق المتقدم عليهم، مع ما يترتب عن ذلك من الفوائد كالعمل والراتب والخدمات، مما ينتج عنه الاستهانة بلغتهم وإهمالها، وبهذه الطريقة زالت بعض اللغات، ويتعلق الأمر أيضاً بالنزوع إلى تجزئة اللغات إلى لهجات ستصبح هي الأخرى لغات، وهذا ما يمكن ملاحظته في اللغة الإنكليزية التي ستنقسم إلى عدة لغات مشتقة، سيكون بعضها غير مفهوم من البريطانيين أنفسهم، وكل الخوف أن تؤدي اللهجات الحاصلة حالياً في شتى أقطار الوطن العربي، إلى انقسامات في لغتنا العربية، وقد ثبت علمياً أن اللغات تشرع في الاضمحلال عندما ينقطع النشء عن تعلمها أو الاهتمام بها.

الدراسات والبحوث

الدراسات والبحوث



الجنديّ
وإصلاح الفاسد من لغة الجرائد

د. سمر روحي الفيصل ⊛

ولد محمّد سليم الجنديّ (١٨٨٠/١٩٥٥)(١) في معرّة النُّعمان، مدينة أبي العلاء المعرّي، إحدى مُدن محافظة إدلب في سورية، وتلقّى علومه الأساسيّة فيها على يدي والده وشيوخ المعرّة. ثم هاجر مع أبيه محمّد تقي الدّين إلى دمشق، وتلقّى العلم فيها على يدي علمائها: بدر الدّين الحسنيّ وعطا الكسم ومحمّد شكري الأسطوانيّ وحسين الشّاش وعبد القادر بدران وغيرهم.

⊛⊛ أديب وناقد سوري

العمل الفني: الفنان جورج عشي.

و(كان علــى توسُّعه في النَّحْــو وعلوم اللّغة حَسَن التَّصرُّف في شــرح الدّقائق وكشفها، وله روح علميّة دقيقة، وذاكرة واعية محيطة بجميع فروع الــتّراث العربــيّ)[١]. ولذلك عُيِّن مُنشئاً أوّل في ديوان الحاكم العسكريّ رضا باشــا الرّكابيّ[٢] بــين ١٩١٨-١٩٢٤، وكان مهمّته تنقية لغة الدّيوان من العجمة. وكُلّف إضافة إليها بالتّدريس في مدرسة الكُتّاب والمنشئين، وهي مدرســة أنشأتها الحكومة لإصلاح لغة موظّفيها[٤]. والواضح أنّ نبوغه في علــوم اللّغة، ومعرفتــه الواسعة بالتّراث العربيّ، لفتت إليه أنظار الأعضاء العاملين في المجمــع العلميّ العربيّ، فانتخبوه عضواً فيه عــام ١٩٢٢. وذكرت كتــب التّراجم أنّ الجندي عُيِّن بعد ذلك مميِّزاً لولاية دمشق، ثم مميِّزاً في وزارة الدّاخليّة، ثمّ رئيساً للقسم العربــيّ في ديوان حاكم دمشق[٥]. ويبدو أنّه استمرَّ في هذه الوظائف حتى عام ١٩٣٤، إذ عُيِّن في هذا العام أستاذاً في تجهيز دمشق، وبقــي في هذه الوظيفة حتــى تقاعده عام ١٩٤٠. وعمــل في أثناء ذلك مدرِّساً في كلّيّة الآداب، ثــمّ دعته الكلّيّــة الشّرعيّة ليصبح مديراً لها، فبقي في هذه الوظيفة حتى عام ١٩٤٨.

وصف عضــو في المجمع العلميّ العربيّ الجنديّ، فقال: (كان لطيف المعاشرة، ظريف التَّهكُّم، حاضــر النُّكتة، بارع الحديث، قويّ الحُجَّة، جمَّ التَّواضع، نبيل الخُلُق. وكان إلى ذلك نقَّادة للمجتمع والكتب، لا يُجيب سائله إلا بتثبــت ومراجعة، فــلا يلقي الكلام على عواهنــه، وهذا شأن العلمــاء المحقّقين)[٦]. ووصفــه تلميذه علــى الطّنطــاويّ، فقال: (كان واحــداً مــن أعلام العربيّــة الأوّلين، ولكنّــه ضلَّ طريقه في بيــداء الزّمان فجاء في القــرن الرّابع عشر الهجريّ لا في القرن الرّابع)[٧]. كمــا وصفه جميل صليبا، فقال: (كان سليــم الجنديّ حريصــاً على أساليب البلغاء، قــادراً علــى التَّتبُّــع والاستقصاء والتّمحيص. وإذا استفتاه أحدهم في مسألة حكَّم في إجابته عنهــا منطقاً صائباً وعقلاً راجحاً)[٨]. وشهد سعيد الأفغاني فيه شهادة طيِّبة، فقال: (بقــي الأساتذة الأجلاء سليم الجندي وأديب التقــي ومحمد علي السرّاج وأبو الخير القواســ سنين يسهرون ليضعوا بين أيدي الطلاب كتب قراءة (مطالعة) من خير ما في العربية من نصوص بليغة، تُنمّي

الملكة وتربّي الذوق وتُطلع الناشىء على تاريخه وأمجاد أمته وعلو أخلاقها الفردية والاجتماعية)[٩]. وليس من المفيد أن أستمرّ في تقديم آراء الكُتّاب والنُّقّاد واللّغويّين في الجنديّ؛ لأنّ هناك إجماعاً على تضلُّعه من علوم العربيّة، ومعرفته الواسعة بالكتب والرّجال في التراث العربيّ، ومشاركته الفاعلة في الحياة اللّغويّة، ودقّته وتأنّيه في النّقد اللّغويّ، وصفاء ملكته اللّغويّة، وتأثيره في عدد غير قليل من الطلاب الذين نبغوا بعد ذلك فأصبحوا أعلاماً في اللّغة والأدب، فضلاً عن إخلاصه لآثار أبي العلاء المعرّيّ، وتحقيقه بعضها. ولكنّ المفيد هنا هو القول إنّ الجنديّ الذي منحته الحكومة السوريّة وسام الاستحقاق لم يُدرَس، ولم يُنصَف، ولم تُجمَع آثاره؛ لتتضح مكانته في عالم النّقد واللّغة. وهذه محاولة لتدوين آثاره، ينقصها ما كتبه في مجلة المجمع العلميّ، وفي غيرها من المجلات، كالهلال والعرفان والرّابطة الأدبيّة.

الآثار المطبوعة:

- إصلاح الفاسد من لغة الجرائد، مطبعة الترقي، دمشق ١٣٤٣/١٩٢٥.
- عدّة الأديب وعمدة الأريب، ثلاثة أجزاء، بالاشتراك مع محمّد الدّاوديّ، دمشق، ١٣٤٥هـ/١٩٢٦.
- رسالة الكَرْم، مجلّة المجمع العلميّ العربيّ، المجلّدان التّاسع والعاشر، دمشق ١٩٢٩.
- امرؤ القيس، دمشق ١٩٣٦.
- عبد الله بن المقفّع، دراسة لأدبه وطرف من سيرته ونخبة من كلامه، مطبعة الترقي، دمشق ١٣٥٥هـ/١٩٣٦م.
- علي بن أبي طالب، دمشق ١٣٦٠هـ/١٩٤١م.
- رسالة الطُّرَق، مجلّة المجمع العلميّ العربيّ، المجلّد الثّامن عشر، دمشق ١٩٤٣.
- رسالة الملائكة للمعرّيّ، تحقيق، المجمع العلميّ العربيّ، دمشق، ١٩٤٤.
- النّابغة الذُّبيانيّ، مطبعة التّرقّي، دمشق ١٩٤٥.
- المستظهر، ستة أجزاء، تأليف بالاشتراك.
- الطُّرَف، ستة أجزاء، تأليف بالاشتراك[١٠].
- المنهل الصّافي في العَرُوض والقوافي

- تاريخ معرّة النّعمان، ثلاثة أجزاء، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٦٣-١٩٧٠ (حقَّقه وعلّق عليه ووضع فهارسه عمر رضا كحالة).
- الجامع في أخبار أبي العلاء وآثاره، ثلاثة أجزاء، مطبوعات المجمع العلمي العربيّ، دمشق ١٩٦٢-١٩٦٦ (علّق عليه وأشرف على طبعه عبد الهادي هاشم).

الآثار المخطوطة:

- ديوان الجندي (هناك إجماع على أنه ديوان صغير؛ لأنّ الجنديّ شاعر مقلّ).
- الأطعمة والأشربة في بلاد الشام.
- العادات في بلاد الشام.
- الأمثال العامة في بلاد الشام.
- رسالة في الأدوية ومسايل الماء.
- مرفد المعلّم ومرشد المتعلّم.

لا شكَّ في أنّ الآثار المطبوعة والمخطوطة التي خلّفها الجنديّ لا تداني معرفته، ولاتُعبّر عن نشاطه اللّغويّ، ولعلّ دراساته ومحاضراته التي يمكن جَمْعُها تُقدّم فكرة



أكثر دقّة عن إمكاناته في الأدب واللّغة.

والهدف من حديثي هنا تقديم جانب من هذه الفكرة، يشمل طبيعة النّقد اللّغويّ عنده، من خلال تحليل كتابه (إصلاح الفاسد من لغة الجرائد) الذي صدر في دمشق عام ١٩٢٥، وهو أوّل كتبه وأكثرها دلالة على مفهومه للغة العربيّة الفصيحة. ومن المفيد أن أشير، قبل تحليل طبيعة النّقد اللّغويّ في هذا الكتاب، إلى أمرين؛ أمر المناخ اللّغويّ في زمن تأليف الكتاب، وأمر الحافز المباشر إلى هذا التّأليف.

أمّا الأمر الأوّل فهو حركة الإحياء اللّغويّة التي قادتها الحكومة الفيصليّة (١٩١٨-١٩٢٠) لتعريب الحياة في سورية. فقد أنشأت هذه الحكومة المجمع العلميّ العربيّ عام ١٩١٩ ليقود حركة الإحياء، ويُعرِّب لغة الدّواوين، ويُخلّص لغة الصُّحف والمجلات والمطبوعات من أغلاط الألفاظ والتّراكيب والأساليب. والمعروف أنّ المجمع نجح في هذه المهمّة، فعرَّب الدّواوين، ونَقَد لغة الكُتّاب والموظَّفين، وجَعَل العربيّة لغة الحكومة النّاشئة بدلاً من التُّركيّة. كما نشر في مجلّته بين ١٩٢١-١٩٢٧ ثلاثين مقالة تحت عنوان (عثرات الأقلام)، صحّح فيها الأخطاء الشّائعة في الصُّحف والمجلات[١١]. كما عرَّب عدداً كبيراً من الألفاظ والمصطلحات في دواوين الحكومة والجيش والشُّرطة وغيرها، فضلاً عن المحاضرات التي ألقاها أعضاؤه، كمحاضرة عبد القادر المغربي عام ١٩٢٤ وعنوانها (عثرات الأفهام)، وإجاباتهم عن الأسئلة اللّغويّة التي كانت تُوجَّه إليهم، كإجابة محمد سليم الجندي عمّا يرادف كلمة (يبرق) التركيّة، وهي تعني ورق العنَب الذي يُلَفّ على حشو من الأرز واللّحم المفروم[١٢]. وهذا المثال الأخير يؤكّد أنّ الجنديّ كان واحداً من اللّغويّين السُّوريّين الذين تأثّروا بمناخ الإحياء، ومن الذين أسهموا في صُنْعه. ولعلّ كتابه (إصلاح الفاسد من لغة الجرائد) الذي صدر عام ١٩٢٥ أثَرٌ من آثار هذا المناخ الإيجابيّ العامّ.

الأمر الثّاني هو الحافز المباشر إلى تأليف كتاب (إصلاح الفاسد من لغة الجرائد). ذلك أنّه صدر لإبراهيم اليازجيّ في مصر عام ١٩٠٠ غالباً كتاب عنوانه (لغة الجرائد)، طُبع غير مرّة قبل وفاة اليازجيّ عام ١٩٠٦. وقد أُهديتْ للجنديّ إحدى هذه الطّبعات، فكتب في جريدة (الفيحاء) الدمشقيّة، عام ١٩٢٤ غالباً، ثلاث مقالات[١٣] انتقد فيها اثنتين وثلاثين كلمة خطّأها العلامة اليازجيّ. فردَّ قُسطاكي الحِمْصيّ، صديق اليازجي وتلميذه، على هذا النَّقد في مجلّة (منيرفا) البيروتيّة[١٤]، في العام نفسه (١٩٢٤). وهذا ما دفع الجنديّ إلى الردّ على قُسطاكي، ثمّ جمع ما كتبه عن اليازجي وما كتبه عن قسطاكي في كتاب سمّاه: (إصلاح الفاسد من لغة الجرائد)،

وطبعــه في دمشــق عــام ١٩٢٥. ولعلّ هذا الكتاب أوّل كتاب ينصرف إلى النّقد اللّغويّ، وتتّضــح فيه معالم السِّجال النّقديّ في الرُّبع الأوّل من القــرن العشريــن. ولعلّه الكتاب الوحيد الذي ينتمي النّاقد والمنقود فيه إلى المجمــع العلميّ العربيّ بدمشــق، وهو أوّل مجمع لغــويّ في الوطن العربيّ (عُدِّل اسمه بعــد ذلك بسنــوات، فأصبح: مجمــع اللّغة العربيّة).

أوّلاً: أسلوب إصلاح الفاسد

في كتــاب (إصــلاح الفاســد مــن لغة الجرائــد) قسمــان، الأوّل في نقد إبراهيم اليازجــيّ، والثّــاني في نقــد قسطاكــي الحِمّصيّ، ولكــنّ أسلوب الجنديّ في النّقد اللّغويّ واحد في القسمــين. فهو يورد نصّاً يضمّ كلام المنقــود، ثمّ يذكر رأيه فيه. ومن البديهيّ أن يــدور كلام المنقود ورأي النّاقد حول تخطئة الكلمات والتراكيب والأساليب وتصويبهــا. وأن يكون هــدف النّقد واحداً عنــد اليازجــيّ والحِمّصــيّ والجنديّ، هو تصويــب لغة الكُتّــاب، وتنقيتها من شوائب الغلط واللّحن. وعلــى الرّغم من الاشتراك في الهدف والأسلوب العامّ فإنّ هناك تبايناً أسلوبيّاً واضحاً بين اليازجيّ والجنديّ، وبين الجنديّ والحِمّصيّ، يحسن الحديث عنه.

هنــاك اتّفــاق بــين أسلــوب اليازجيّ وأسلوب الجنــديّ في النّقد اللّغويّ، يمكنني اختزالــه في ثلاثة أمور، هــي: عدم تسمية المنقــود، والاحــترام، والإيجــاز. أمّا الأمر الأوّل فقــد جــرى عليه اليازجــيّ في (لغة الجرائد). إذ كان يُغفــل اسم الكاتب الذي وقع في الخطــأ، واسم المجلّــة والصّحيفة اللتــين نُشِر الخطأ فيهمــا، ويلجأ بدلاً من ذلك إلى كلمات معيَّنة، أبرزها: يقولون، من ذلــك قولهم، وقول الآخر. مــن أمثلة ذلك: (ويقولــون: بَعَــث برسول إلى فــلان، وبَعَث إليه هديّة، وكلاهما خــلاف الصّواب؛ لأنّ ما ينبعث بنفسه كالرّسول تقول: بعثتُه، وما ينبعث بغيره كالهديّــة والكتاب تقول: بعثتُ به، فتُعــدِّي الفعــل إلى الأول بنفسه، وإلى الثّاني بالباء)[١٥]. هذه الكلمات الافتتاحيّة، من نحو: يقولون، من ذلك قولهم، ليست من ابتــداع اليازجيّ، بل هي كلمــات افتتاحيّة ورثها اليازجــيّ من النّقد اللّغــويّ العربيّ القــديم. فقد استخدم أبو بكر الزُّبيديّ (ت ٣٧٩ هـــ) في كتابه (لحن العــوام)[١٦] الفعل

المضارع (يقولون)، واستخدم الحريريّ (ت ٥١٦ هـ) في (درّة الغوّاص في أوهام الخواص)[١٧] الفعل المضارع نفسه، وعبارة (بعضهم يقول). واستخدم ابن الحنبليّ (ت ٩٧١ هـ) في (بحر العوام فيما أصاب فيه العوام)[١٨] عبارة (من ذلك قولهم). وهذا يعني أنّ هذه الكلمات الافتتاحيّة أصبحت شائعة في أسلوب النّقد اللّغويّ العربيّ[١٩]؛ لأنّها تدلُّ على أنّ نقاد اللّغة لم يكونوا راغبين في توهين الكُتَّاب والصُّحف، بل كانوا راغبين في تصويب الأغلاط حفاظاً على اللّغة العربيّة ليس غير. وهذه الرّغبة عندهم نابعة من اعتزازهم باللّغة العربيّة الفصيحة، واعتقادهم أنّ المحافظة عليها بعضٌ من مسؤوليّتهم. والواضح أنّ العلامة اليازجيّ سليل هؤلاء العلماء، وعاملٌ مثلهم على تصويب أغلاط الكُتَّاب، وليس من قيمه توهينهم وإعلان أخطائهم. ولذلك أغفل أسماءهم، واستعمل ما استعمله النّقّاد السّابقون عليه من كلمات وعبارات. والواضح أيضاً أنّ الجنديّ نظر إلى اليازجيّ على أنّه إمام من أئمة اللّغة، فقال في بداية نقده له: (قال العلامة الشيخ إبراهيم اليازجي)[٢٠]. واكتفى في كلّ كلمة من الكلمات الاثنتين والثّلاثين التي رأى أنّ اليازجي أخطأ الصّواب فيها بفعل: (قال) مسبوقاً بالواو العاطفة. وندّت عنه في أثناء نقده تأنيث كلمة (الضَّوضاء) عبارة واحدة ليست قاسية، ولكنّها غير مناسبة، هي قوله: (وقد عثر الكاتب في هذا المقام بذيله، وضُربت عليه الأرض بالأسداد، فلم يهتد إلى محجّة الصّواب والسّداد)[٢١].

اذا غضضنا الطَّرْف عن العبارة السّابقة لاحظنا أنّ الأمر الثّاني، وهو الاحترام، قيمة مشتركة بين اليازجيّ والجنديّ. فقد احترم اليازجيّ الكُتَّاب، فلم تندّ عنه أيّة كلمة أو عبارة توهِّنهم لما وقعوا فيه من خطأ، بل إنّه أعلن احترامه لهم في بداية كتابه، فقال: (في يقيننا أنّ رصفاءنا الأفاضل يتلقّون ذلك منّا خدمة إخلاص لهم، لا نقصد بها إلا المحافظة على اللّغة، وصيانة أقلامهم من مثل هذه الشوائب، مع كفايتهم مؤونة البحث والتنقيب في كتب اللّغة، على ما هو معلوم من وعورة مسلكها وشكاسة ترتيبها)[٢٢]. أمّا الجنديّ فكان يملك قيمة الاحترام نفسها، ولكنّه تنازل عن أصالتها قليلاً عندما وُجّه

إليــه ردٌّ على نقده اليازجــيّ. وقد عبَّر عن ذلــك في بدايــة كتابه، بقولــه: (تلقى ذلك أهل العقول بالقبول، وثــار له ثائر العجاج والهجاج من أدعياء العلــم والأدب، وانبرى كلٌّ منهــم ينثر مــا في كنانته مــن الجهالة والخرق)[٢٣]. وسأوضِّح هذا الأمر على نحو أكــثر جــلاء في حديثي القابل عــن القسم الثاني من الكتاب.

الأمــر الأسلوبــيّ الثّالــث المشترك بين اليازجيّ والجنــديّ هو الإيجاز. فحين قال اليازجي: (ويقولون: التفَّ بالحرام بالكسر، وهو الملحفة المعروفة. وإنّما الاحرام مصدر أحــرم الحــاجّ؛ لأنّ المُحْــرم لا يلبــس ثوباً مخيطــاً، فأُطلِــق عليه لفظ الإحرام من التّسميــة بالمصــدر)[٢٤]. ردَّ عليه الجنديّ قائلاً: (وهذا ليس بصحيح على ما فيه من التّكلُّــف والتّعسُّف؛ لأنّ لفظ الإحرام عاميّ كالحرام. أمّا الذي يلبسه المُحْرِم فيُقال له: الحريم. قال في التّاج: والحريم ثوب المُحْرِم، وتسمّيه العامّة: الحرام والإحرام)[٢٥]. ولقد جرى اليازجيّ والجنــديّ في كتابيهما على هــذا النّحو من الإيجاز، بحيث كانا يذكران الخطأ ثمّ يُصوِّبانه، وربّما ذكرا مصدراً من المصادر التي استندا إليها، كما فعل الجنديّ في المثال السّابق حين استند إلى تاج العروس للزَّبيديّ المعــروف اختصــاراً بالتّاج. ومن المفيــد، في هــذه الحال، أن نفهــم الإيجاز عندهما علــى أنّه الإتيان بالقَدْر اللازم من الألفاظ لتعليل الخطأ والصّواب، دون زيادة أو نقصان، ولا نفهمه على أنّه الاكتفاء بذِكْر الخطأ والصّــواب في هيئة (قُــلْ ولا تَقُلْ) التي عُرِفَتْ بعــد ذلك بسنوات. ومن المفيد أن نلاحظ أيضــاً أنّ الإيجاز عندهما نابع مــن أمرين: أمر الصّحافة التــي نَشَر فيها اليازجــيّ والجنديّ نقدهمــا اللّغويّ. فقد نشــر اليازجيّ كتابــه أوّل الأمــر في مجلّته (الضياء) التي أصدرها في القاهرة وأوقفها قبل وفاته بشهور، ونشــر الجنديّ ردَّه على اليازجيّ في جريدة (الفيحــاء) الدمشقيّة. والأمر الثّاني نابع من أنّهما وجَّها خطابهما للكُتَّــاب ليتجنَّبوا الأخطــاء في نصوصهم، والإيجاز في هذه الحــال كافٍ؛ لأنّ الغرض منــه هو التّصويب ليس غير. على أنّ هناك وجهاً آخر لغويّــاً سلبيّاً لأسلــوب الإيجاز، سأشير إليه في أثناء حديثي عن الاستقصاء في القسم الثّاني من كتاب الجنديّ.

انصرف القسم الثّاني من كتاب (إصلاح الفاسد من لغة الجرائد) إلى الردّ على قُسطاكي الحِمْصيّ. وقد شغل هذا القسم غالبيّة الكتاب، وكان أسلوب النّقد فيه مغايراً لما رأيناه في القسم الأوّل. إذ اعتمد قُسطاكي والجنديّ فيه أسلوباً يستند إلى ثلاثة أمور مختلفة عن الأمور الثّلاثة السّابقة، هي: تسمية المنقود وعدم احترامه واستقصاء القول في النّقد.

أمّا الأسلوبان الأوّل والثّاني فمتكاملان. فقد سمَّى قُسطاكي الجنديّ باسمه، وسمَّى الجنديُّ قُسطاكي باسمه. ولو اكتفيا بذلك لما كان هناك بأس في نقدهما. ولكنّ كلّ واحد منهما ذكر اسم الآخر في بداية نقده، ثمّ أهمل الاسم وراح يغرق في النُّعوت والتّوهين الأدبيّ والعقليّ كما سنرى بعد قليل. ويُخيَّل إليَّ أنّ قُسطاكي كان البادئ باستعمال أسلوب التّوهين. فقد كان يحبُّ اليازجيّ، ويُجلّه، ويراه أستاذه، ويؤمن بتضلُّعه من اللّغة. وصفه في كتابه: منهل الوُرَّاد في علم الانتقاد[٢٦] بأنّه (شيخنا العلامة) و(علامة العصر غير مدافع، وقطب دائرتي المنثور والمنظوم غير منازع)، وكانت له فيه قصائد مديح، ومقالات وإشارات تُعبِّر عن الوفاء والإعجاب[٢٧]. ويبدو أنّه لم يقبل النّقد الذي وجَّهه الجنديّ لأستاذه اليازجيّ، فانبرى يهاجم الجنديّ ويُسفِّه نقده. قد تكون العبارة غير المناسبة التي كتبها الجنديّ أثارت حفيظة قُسطاكي فحفزته إلى الردّ القاسي. ولكنّ هذه العبارة لا تستحقّ أن يقول قُسطاكي عن الجنديّ إنّه يجهل كتاب لغة الجرائد وكاتبه، وإنّ جهله جرَّأه على الانتقاد. ولم يكتف قُسطاكي بما افتتح به ردّه، بل راح في أثناء النّقد يصف الجنديّ بالوهم والعمى وعدم الفَهْم وغير ذلك من الصِّفات غير اللائقة التي تجعلنا نعتقد أنّ العبارة غير المناسبة التي كتبها الجنديّ لا يمكن أن تكون وحدها مسوِّغاً لحدّة الردّ وقسوته. والأقرب بالنّسبة إليَّ أنّ قُسطاكي انطلق من ذاته وليس من قيمة احترام المنقود. انطلق من أنّ أستاذه اليازجيّ بعيد عن الغلط اللّغويّ، ولابدَّ من الدّفاع عنه. وهذا الموقف النّقديّ الذّاتيّ اضطر الجنديّ إلى موقف مماثل. فراح ينعت قُسطاكي بعدم الفهم، ويصفه بحضرة المنتقد، ويتّهمه بالمغالطة والعبث بالأدلة والنُّقول، ويرى أنّه

يكتفي من الكلام والشّواهد بما يؤيّد رأيه، ويُغفل الجوانب الأخرى التي لا تُؤيّد رأيه، وغير ذلك. وعلى الرّغم من قسوة الرّدّ الذي قدّمه الجنديّ فقد قال: (إنّ اشتراكي وإياه في النّسبة إلى معهد عظيم (يقصد أنّهما معاً عضوان في المجمع العلميّ العربيّ بدمشق، فقد انتُخب قُسطاكي عضواً في المجمع عام ١٩١٩، وانتُخب الجنديّ عضواً في المجمع عام ١٩٢٢)، يجب أن يكون رجاله قدوة لغيرهم في الأدب والتّهذيب، وأسوة في مكارم الأخلاق والتّربية، ليحدوني على أن أمرّ بما في كلماته من اللّغو مرور الكرام، حتّى لا يُوصَم بي ذلك المعهد الجليل، ولا أكون بثرة شائنة في وجه الأدب العربيّ)[٢٨]. وهذا الكلام الجميل الذي يضع حدّاً للتوهين لا يلغي الحقيقة القائلة إنّ قُسطاكي والجنديّ قدّما، أوّل مرّة في تاريخ النّقد اللّغويّ الحديث، نموذجاً للقيمة السّلبيّة التي لا تعترف بالآخر إذا نقدها بما لا ترضى عنه. وقد انتشرت هذه القيمة السّلبيّة بعد ذلك بسنوات، وأضيفت إليها تُهَم أخرى، فأصبحت ظاهرة سلبيّة في النّقد اللّغويّ خصوصاً، والنّقد الأدبيّ عموماً.

الأمر الثّالث المغاير في القسم الثّاني من (إصلاح الفاسد من لغة الجرائد)، هو: الاستقصاء. وهذا الأمر إيجابيّ، بل هو أكثر ميزات الجنديّ بروزاً. ذلك أنّه حين ردّ على قُسطاكي عاف الإيجاز، ولجأ إلى التّفصيل، فراح يشير إلى كتب اللّغة والنّحو والأدب ليؤيّد رأيه في التّصويب والتّخطئة. وسأتحدّث عن كتب اللّغة والنّحو والمعاجم التي أشار إليها الجنديّ في أثناء توضيحي القابل لمعايير التّصويب والتّخطئة، وأكتفي هنا بالقول إنّ الاستقصاء لم يكن إحاطة بالكتب فحسب، بل كان محاولة لغويّة جديدة للتّأكّد من التّخطئة أو التّصويب. وهذه المحاولة تعني تقديم رأي موضوعيّ لا يخالف سنن العربيّة، ولا يخرج عمّا أجازه اللّغويّون العرب سماعاً أو قياساً. وهو استقصاء نابع من ثقافة الجنديّ اللّغويّة، وهي ثقافة واسعة، دقيقة، قادرة على الموازنة والتّعليل. إنّها ثقافة جعلت الجنديّ سليل نقّاد اللّغة القدامى، كالزُّبيديّ صاحب (لحن العامّة) الذي كان (يتوسّع في عرض المادّة، فيشرح ويستشهد بشاهد أو أكثر على صحّة التّصويب الذي ذكره، وقد يذكر مشتقّات المادّة ومعانيها، ويستشهد عليها أيضاً)[٢٩]. ولهذا السّبب أصبح الجنديّ من علماء اللّغة في العصر الحديث، وأصبح

نهجه في الاستقصاء معياراً من معايير النّقد اللّغويّ، وإنْ لم يبلغ به حدَّ الكمال.

ثانياً: معايير التّخطئة والتّصويب

إذا كان الهـدف من النّقـد اللّغويّ هو الحُكْـم علـى كلمـة أو تركيـب أو أسلوب بالصّـواب أو الخطـأ، فـإنّ هـذا الحُكْم يحتاج إلى معايير يستنـد إليها النّاقد؛ لأنّ المعايـير نفسها تُحـدِّد مفهـوم النّاقد للغة العربيّة الفصيحة، وتسمح له بالاستناد إلى هذا المفهوم بـأن يُطلق حُكْمـاً بالتّصويب والتّخطئـة. وإذا كان من البديهيّ أن يتوافر معيار عامّ مشتَرَك بين نُقَّاد اللّغة، هو الحُكْم بالصَّواب على اللّفظ أو التّركيب أو الأسلوب إذا وافق اللّغة العربيّة الفصيحة، وأن يُحكَم عليه بالخطأ إذا خالفهـا، فإنّ السّؤال عن معايـير التّخطئـة والتّصويـب يصبح على النّحو الآتـي: ما مفهوم النّاقد للّغة العربيّة الفصيحة؟. أيتقيَّد مفهومه بعصر الاحتجاج وحدَه، أو يمتدّ إلى مَـنْ يوثَق بعربيّته شعراً ونثراً؟. وهـل يشمل هذا الامتـداد العصر الحديث؟.

الواضـح أنّ نقّـاد اللّغـة، القدامـى والمحدثـون جميعـاً، متّفقون علـى التّقيُّد بعصر الاحتجـاج، ومختلفون حول الامتداد بالاحتجـاج إلى العصـور اللاحقة. ويُسلَك الجنديّ في قائمة النُّقَّاد الذين تقيَّدوا بعصر الاحتجاج وحـدَه. فقد احتـجَّ في (إصلاح الفاسـد مـن لغـة الجرائد) ببضـع آيات قرآنيّـة، وبضعة أحاديث شريفـة، وبأبيات قليلـة من شعر الطّبقـات: الأولى (الشعراء الجاهليّون: طَرَفة بـن العبد، امرؤ القيس، عمرو بن أحمر، المثقَّب العبديّ..)، والثّانية (الشّعـراء المخضرمون: الحطيئـة، حسّان بن ثابـت..)، والثّالثة (الشّعراء الإسلاميّون المتقدّمون: الفـرزدق، ذو الرُّمَّة، رؤبة، أميّة بن أبي الصّلـت، مزاحم العقيليّ). ولم يمتدَّ بالاحتجاج إلى الطّبقة الرّابعـة (الشّعراء المولَّـدون). وهذا يعنـي أنّ الجنديّ لم يكن ناقـداً مرنـاً كابـن الحنبليّ الـذي احتجَّ باللّهجات، بل كان ناقداً متشدِّداً، فهم اللّغة العربيّة الفصيحة في حدود عصر الاحتجاج (حتى ١٥٠ هـ) وحـدَه، ولم يعترف بتطوُّرها اللّغويّ، ورفض ما قدَّمه الأدباء العرب بعد عصر الاحتجاج. بـل إنّ المدقِّق في شواهد (إصلاح الفاسد من لغة الجرائد) المستَمَدَّة من القـرآن والحديـث والشعـر الجاهليّ

والمخضرم وشعر الإسلاميّين المتقدّمين، يلاحظ أنّ الجنديّ لم يستشهد في كتابه بغير بيتين من الشّعر الجاهليّ لامرئ القيس وعمرو بن قَيْس بن جِذْل الطّعان، وهما شاعران جاهليّان وردا عنده في صفحة واحدة في الاستشهاد على دلالة (الشَّهر) عند العرب[30]. أمّا الشّواهد الأخرى التي وردت في كتابه من القرآن والحديث الشّريف وشعر شعراء الطبقات الثلاث، فقد ذُكرتْ ضمن الشّواهد التي استمدّها الجنديّ من كتب اللّغة والنّحو والمعاجم. وهذا يسمح لي بأن أُضيف إلى صفة التّشدُّد عنده صفة أخرى هي ولوعه بكتب اللّغة والنّحو والمعاجم، واعتماده عليها وحدها في مفهومه للّغة العربيّة الفصيحة، وفي حُكْمه على الألفاظ بالتَّصويب والتَّخطئة.

إذا دقّقنا في الكتب اللّغويّة والنَّحْويّة والمعاجم التي أُولِع بها الجنديّ لاحظنا شيئاً آخر، هو اعتماده الكبير على بعضها دون بعض. فهو مغرم بمعاجم اللّغة، لا يكاد يستثني معجماً منها. ويبدو أنّ غرامه بالمعاجم ليس واحداً، فقد أُغرم كثيراً بالمعاجم الآتية: تاج اللّغة وصحاح العربيّة للزَّبيديّ، والقاموس المحيط للفيروزابادي، والمصباح المنير للفيُّوميّ، ولسان العرب لابن منظور، والنّهاية في غريب الحديث والأثر لابن الأثير الجزريّ. وأُغرم على نحو أقلّ درجة بالمعاجم الآتية: أساس البلاغة للزمخشريّ، والصحاح للجوهريّ، ومختار الصّحاح للرّازيّ. والقضيّة هنا لا تكمن في غرام الجنديّ بهذه المعاجم، بل في دلالة هذا الغرام على مفهومه للّغة العربيّة الفصيحة. فهو يعلم أنّ صاحب الصّحاح حريص جدّاً على الألفاظ الفصيحة دون سواها، وأنّ مختار الصحاح مرتبط بالصّحاح، لأنّه مختار منه وإن ركّز الرّازيّ على الألفاظ التي لا بدّ منها في الاستعمال، وأضاف إليها بعض الألفاظ الأخرى من التّهذيب للأزهريّ. وأنّ لسان العرب لابن منظور أضخم معاجم الألفاظ العربيّة، بل إنّه (موسوعة لغويّة أدبيّة)[31]. وأنّ القاموس المحيط أصغر حجماً من اللّسان، وأشدّ اختصاراً وتكثيفاً، وقد شرحه الزَّبيديّ في (تاج العروس)، وزوّده بالشّواهد الكثيرة، واستدرك بعض نواقصه[32]. وأنّ (أساس البلاغة) للزّمخشريّ أول معجم يُعْنَى عناية

كبيرة بالدّلالــة المجازيّة للألفاظ. وقد تبعه في ذلك ابــن الأثير في (النهايــة في غريب الحديث). وهــذه كلّها معاجــم ألفاظ كما هو معروف. صحيح أنّ الجنديّ اهتمّ أيضاً بمعاجــم المعاني، وخصوصاً المخصَّص لابن سيده، ولكــنّ الصّحيح أيضــاً أنّ اهتمامه بمعاجــم المعاني لا يوازي، ولا يداني، ولوعه بمعاجــم الألفاظ. قُلْ مثل ذلك بالنّسبة إلى اهتمامه بكتب اللّغــة والأدب والنّحو. فقد رجــع إلى عدد كبير منهــا، ككتب الأشموني والرضي وابن السِّكِّيــت والصَّبَّان وسيبويه والزَّجَّــاج والأصمعــيّ وابــن الأعرابــيّ والرّاغب الأصفهاني. بيد أنّ رجوعه إليها، واهتمامه بها، اتَّسما بالقلّة والتّفاوت. فقد اهتــمّ بالفائق والمفصَّــل للزّمخشريّ قليلاً، في حــين اهتمّ بأساس البلاغة للزّمخشريّ نفسه كثيراً. واهتمّ بكتب الزَّجّاج وابن جنّي والأصمعي والرّاغــب الأصفهانيّ والكفويّ بأكثر من اهتمامه بفقه اللّغة للثعالبي وأدب الكاتب لابن قتيبة وحاشية الصّبّان وحاشية الخضريّ. ويمكن الاستنتاج من كثرة الكتب اللّغويّــة والنّحْويّة والأدبيّــة في كتابه، وقلّة رجوعه إليهــا في أثناء الحُكْــم بالتّصويب والتّخطئة بأنّها مصادر غير رئيسة بالنّسبة إليه.

هل يدلّ الاختلاف في الولوع والاهتمام على أنّ الجنديّ مغــرم بمعيار السَّماع عن العرب قبل أيّ معيار آخر؟ أكاد أجزم بذلك على الرّغم من ملاحظتي تقيُّده غير المباشر بمعيار القياس. ذلك أنّ معاجم الألفاظ تضمُّ المسموع عــن العرب، والجنــديّ مؤمن بأنّ هذا المسموع هو الذّخيرة اللّغويّة الفصيحة التي استعملتها كتب النّحو في أثناء تقعيدها التّراكيب وتحديدها الأساليب. ولهذا السّبب جعل كتــب اللّغــة والنّحــو والأدب تُعضِّد المعاجــم ولا تحلُّ محلّها. ومــن ثَمَّ بدا نقد الجنديّ، في الغالب الأعــمّ، نقداً للألفاظ وليس نقــداً للأساليب والتّراكيب، وكان من هذا الجانــب مغايراً لليازجــيّ وقُسطاكي اللذيــن اتَّصفا بالاستقصاء وعــدم التّقيُّد بعصر الاحتجاج. من الأمثلة على ذلك نَقْدُ لفظــة (الضَّوضاء). فقد وهــم الكُتّاب، في رأي اليازجيّ، فظنُّوا أنّها مؤنَّثة، على وزن: فَعْــلال، واشتقاقها من (الضّــوّة). وخالفه الجنديّ في ذلك، فنصَّ علــى أنّها رباعيّة، وذكر أنّه لم ير مَنْ صرَّح بأنّها مؤنَّثة غير أبي

العبّاس في المقصور والممدود، وسيبويه في الكتاب[٣٣]؛ استناداً إلى أنّ العرب قد تؤنّث اللّفظ باعتبار معناه. ولم يستند الجنديّ في نقده ما قاله اليازجيّ عن (الضّوضاء) إلى شيء غير تاج العروس. ولمّا ردَّ عليه قُسطاكي الحِمْصيّ مدافعاً عن صحّة ما جاء به اليازجيّ، فضَّل الاتّساع، فرجع إلى عدد من المعاجم وكتب اللّغة والنَّحو ليُثبت صحّة رأيه: رجع إلى الزّمخشري في الفائق، وابن جنّي في الخصائص، وسيبويه في الكتاب، والجوهريّ في الصّحاح، والفيروزابادي في القاموس المحيط. بيد أنّه لم يخلص من هذا الاتّساع والتَّعدُّد في المصادر إلى شيء غير التَّمسُّك برأيه الأول، وهو تذكير كلمة ضوضاء، وغير الإبقاء على اختلافه مع اليازجيّ وقُسطاكي في اشتقاق (الضَّوضاء) من الثّلاثي أو الرّباعيّ. والواضح أنّ الجنديّ استقصى المراجع، ولكنّ استقصاءه لم يكن شاملاً. ذلك أنّه لم يستقص المسموع عن العرب على الرّغم من اهتمامه به وحرصه الشّديد عليه وحدَه. ولم يستعن بمعيار القياس؛ لولوعه بالمسموع وتمسُّكه برأيه. ولو فَعَل لدلَّه القياس واستقصاء كتب اللّغة والأدب، على أنّ العرب استعملت (الضَّوضاء) مذكّرة ومؤنَّثة، وأنّ في أصلها تداخلاً بين الثّلاثيّ والرّباعيّ[٣٤]. ومن ثَمَّ لم تكن هناك فائدة من نقد النّقّاد الثّلاثة استعمال بعض الكُتّاب كلمة (الضَّوضاء) مؤنّثة، واستعمال بعضهم الآخر لها مذكّرة. بل لا حاجة إلى تضييق الواسع مادام مفهوم اللغة العربيّة الفصيحة يؤيّد الاستعمالين والاشتقاقين.

صحيح أنّ تشدُّد الجنديّ له ما يسوّغه في الفترة التي عاش فيها، فترة ما بعد الحرب العالميّة الأولى. فقد كان تعريب الحياة في سورية عملاً نبيلاً يهدف إلى إحلال العربيّة بدلاً من التُّركيّة، وكانت صعوبة العثور على بدائل فصيحة للألفاظ والتّراكيب التّركيّة كبيرة جدّاً وحافزة إلى التَّشدُّد. بيد أن هذه المسوِّغات يجب أن تجعل التَّشدُّد منطقيّاً واعياً مستقصياً، وإلا فإنّ ناقد اللّغة سيُخطِّئ الصَّواب الذي يستعمله الكُتّاب. وهذا ما لاحظته في نقد اليازجيّ. فقد خطَّأ ما ذكره الشّاعر الجاهليّ الحارث بن حِلِّزة اليشكريّ في بيته:

أجمعوا أمرهم بليل فلمّا
أصبحوا أصبحتْ لهم ضوضاء

فقد أنّث (الضّوضاء)، وهي مذكّرة في رأي اليازجيّ. وهذا يعني أنّ اليازجيّ مؤمن

بأنّ الجاهليّين غير معصومين، فقد يُخطئون كما يخطئ غيرهم وإنْ عاشوا في عصر الاحتجاج. وهذا المفهوم المرن غير المتشدّد للغة العربيّة نافع في النّقد اللّغويّ؛ لأنّه منطقيّ يسمح للنّاقد باستقصاء الاستعمال العربيّ للكلمات والتّراكيب والأساليب ضمن قاعدة الاستشهاد بمَنْ يوثَق بعربيّته، قبل أن يحكم على هذا الاستعمال بالصّواب والخطأ.

بيد أنّ اليازجيّ الذي اتّصف بهذه الصّفة اللّغويّة الإيجابيّة أخطأ الصّواب حين عاف الاستقصاء، ولو فَعَل لاكتشف أنّ العرب استخدمت كلمة (الضّوضاء) مؤنّثة. وهذه حال الجنديّ. فقد رفض نقد اليازجيّ، ورأى أنّ (الضّوضاء) مؤنّثة، وأنّ الحارث بن حِلِّزة لم يخطئ في استعمالها مؤنّثة. وهذا يعني أنّ تشدُّده دفعه إلى تبرئة الشّاعر الجاهلي؛ لأنّ الجاهليّ لا يخطئ. وتشدُّد الجنديّ غير منطقيّ من جانب آخر، هو عدم استقصائه ما قالته العرب في عصر الاحتجاج الذي يؤمن به. ولو استقصى ما ذكره ابن سيده والسّيوطيّ وابن منظور والتّبريزيّ لعرف، كما ذكر الزعبلاوي في مسالك القول في النّقد اللّغويّ[٢٥]، أنّ (الضّوضاء) تُشتَقُّ من الثّلاثيّ، وأنّ ذلك لا يعارض ما نصَّ عليه سيبويه في الكتاب وابن جنّي في الخصائص من أنّها تُشتَقُّ من الرّباعيّ؛ أي أنّ استقصاء كلام العرب يحتاج دائماً إلى الوعي بمعيار (معارضة النَّقْل بالنَّقل). هذه المعارضة التي تقود إلى أنّ العرب استعملت الضّوضاء مذكّرة ومؤنّثة، وأنّها اشتقّتها من الرّباعيّ والثّلاثيّ. وقد عضّد التّبريزيّ، وهو من علماء العربيّة المتقدّمين، في كتابه (شرح القصائد العشر)، هذه النّتيجة حين شرح بيت الحارث بن حِلِّزة قائلاً: (من العرب من يصرف ضوضاء في المعرفة والنكرة.. ومن العرب من لا يصرفه في معرفة ولا نكرة)[٢٦]. ومعنى ذلك أنّ تذكير كلمة (الضوضاء) وتأنيثها لغتان مسموعتان من لغات العرب كما نصَّ الزّعبلاويّ.

إنّ معايير التّصويب والتّخطئة تحتاج دائماً إلى المرونة والاستقصاء والتأنّي قبل إصدار الأحكام على لغة الكُتّاب، وإلا فإنّ النّقد اللّغويّ لن يخدم اللّغة، ولن يُحبِّبها إلى أبنائها، ولن يعمل على الاتّساع بمفهومها، ولن يجعلها قادرة على التّعبير عن حاجات الكُتّاب وغيرهم. ولئلا يُفهَم

النّقد اللّغويّ عند الجنديّ فهماً سلبيّاً أقول قبل الفراغ من معايير التّخطئة والتّصويب إنّ تشدُّد الجنديّ قدَّم منافع لغويّة كثيرة، لم يخالفه أحد في فائدتها وصحّتها، كنقده استعمال اليازجيّ بعض التّراكيب، كقوله (الغير المتصرِّفة) بدلاً من الصّواب: (غير المتصرِّفة). ونبَّه على الاستقصاء في النّقد اللّغويّ ووضع لبنة ذات شأن في معياره.

ثالثاً: القيم النّقديّة

أعتقد أنّ النّقد اللّغويّ في (إصلاح الفاسد من لغة الجرائد) دلَّ على أنّ الجنديّ لا يعتزُّ بقيمة اللّغة العربيّة الفصيحة اعتزازاً لفظيّاً، بل يعتزُّ اعتزازاً معنويّاً أصيلاً بتراثها وحاضرها، ويؤمن بقدرتها على تلبية حاجات التّعبير عند الكُتّاب العرب، وبقدرتها على تعريب الحياة والمجتمع. وهي، بإيجاز، هويّته العربيّة، وكيانه، وهدفه في الحياة. وقد انعكستْ قيمة الاعتزاز في سلوكه اللّغويّ النّقديّ. ولأهمّيّة كبيرة، هنا، لما كنّا نتمنّى أن يسلكه في هذه المسألة أو تلك. فمسالك النّقد اللّغويّ وعرة، لا يسلك دروبها غير خبير محبّ. وقد كان الجنديّ ذلك الخبير بأفانين اللّغة وغوامضها واستعمالاتها، وذلك المحبّ الولوع بتراثها، العامل على ترسيخها وتنقيتها من شوائب اللّحن. ولهذا السّبب كانت اللّغة العربيّة الفصيحة قيمة كبرى قادرة على توجيه سلوكه النّقديّ، وإنْ كان مفهومها عنده يحتاج إلى الاتّساع والمرونة.

هناك قيم نقديّة أخرى وجَّهتْ سلوك الجنديّ. منها الوعي اللّغويّ والثّقة بالنَّفس والدقّة. أمّا الوعي اللّغويّ فقد تجلّى في معرفته بمصادره، وقدرته على المناقشة والموازنة. فهو عارف بمعاجم اللّغة وكتبها وأدبها ونحوها وصرفها وبلاغتها. وقد تصدّى للنّقد اللّغويّ وهو يملك هذه الأدوات الأساسيّة التي مكَّنته من الاستشهاد بما له صلة بالمسائل المنقودة، ومن تقديم آراء فيها نابعة من الإحاطة بما قدَّمه علماء اللّغة وأدباؤها. ولو لم تكن هذه المصادر حاضرة في ذهنه، يعرفها معرفة الخبير، لما استطاع خَوْضَ المناقشات اللّغويّة، والموازنة بين آراء اللّغويّين والنَّحْويّين، ولما عَرَف الصّواب من الخطأ. ولعلّ ثقة الجنديّ بنفسه قيمة نقديّة أخرى، عزَّزت وعيه اللّغويّ، وعملتْ على إبراز شخصيّته النّقديّة التي اتَّصفت

بالتَّمسُّك بما يراه صواباً، وبشيء من التّشدُّد، وبقَدْر محبَّب من (الأنا)، وبالتّركيز على المسألة المنقودة، وبالإصرار على كلام العرب، وبأمانة علميّة في نَقْل الآراء والأقوال. وهذه الأمانة العلميّة هي الدّليل على قيمة الدّقّة لديه. فإذا نَقَل شاهداً ذكره كاملاً، لم يُحرِّفه، ولم يأخذ منه جانباً دون آخر. بل إنّ أحد أبرز مآخذه على قُسطاكي الحِمْصيّ أنّه كان يتناول من الشّاهد جانباً يؤيّد به رأيه، ويغفل جانباً آخر يخالفه أو يُعدّله أو يلغيه. وقد كرَّر هذا المأخذ على قُسطاكي، وكأنّه مستاء من عدم دقّة قُسطاكي في أثناء توظيفه الشّواهد لصالح رأيه النّقديّ. فالدِّقّة واجب من واجبات النّاقد، ومسؤوليّة من مسؤوليّاته. فإذا خانته الدّقّة فارقته الأمانة العلميّة وهي أساسيّة في النّقد.

ولا شكَّ في أنّ قيمة عدم احترام المنقود سلبيّة في نقد الجنديّ، وإنْ كانت معلَّلة ببروز (الأنا)، وبالدِّفاع عن الرّأي، وبالرّدّ على الصّفات بمثلها. بيد أنّ أكثر جوانب هذه القيمة السّلبيّة خطراً هو اتّهام المنقود بعدم الفَهْم؛ أي القصور العقليّ عن إدراك الكلام وتفسيره تفسيراً يُرضي النّاقد نفسه. فهذا الاتّهام يعني أنّ النّاقد يفهم والمنقود لا يفهم، كما يعني أنّ اتّهام المنقود وسيلة من وسائل النّاقد للتّغلُّب على كلّ مَنْ يخالف رأيه. والاتّهام، قبل ذلك وبعده، وسيلة شخصيّة غير نقديّة، اتّسع خرقها على الواقع بعد سنوات، فسمحتْ باستعمال أنواع من القوّة الخارجيّة لتغطية العجز عن مقارعة الحجّة بالحجّة. ولم تكن قد بلغت هذا المدى الفاجع المفجع في نقد الجنديّ. فالوسيلة الخارجيّة عنده لم تكن أبعد من قَرْن عدم الفَهْم ببعض عبارات السُّخرية الصَّريحة والضّمنيّة، وبشيء من النّظرة (الدُّونيّة) للمنقود.

❁ ❁ ❁

وبعد، فمحمّد سليم الجنديّ عَلَم من أعلام النّقد اللّغويّ الحديث في سورية، وأوّل مَنْ ألَّف كتاباً في هذا الحقل النّقديّ. وهو يتّسم بالأصالة والقدرة على خِدْمة اللّغة العربيّة والاعتزاز بها. ولعلَّ فَهْمنا للنّقد اللّغويّ عنده يتّسع ويصبح أكثر عمقاً حين تُجمَع مقالاته ودراساته اللّغويّة من مظانها.

❁ ❁ ❁

الهوامش:

١- هنـاك، في كتـب التراجـم، اختـلاف بسـيط في تاريـخ ولادة الجنـدي. فهـي في الأعـلام للزركلـي ١٤٨/٦: (١٢٨٩/١٣٧٥- ١٨٨١/١٩٥٥). وذكر عبد القادر عيّاش في: معجم المؤلّفين السـوريين في القرن العشـرين (دار الفكر، دمشـق ١٩٨٥)، أنه ولد عام ١٢٨٨هـ/١٨٨٠م. واتفق معه في التأريخ الميلادي لولادة الجندي (١٨٨٠): سـامي الكيّالي في (الأدب العربي المعاصر في سورية، دار المعارف، القاهرة، ط١٩٦٨/٢، ص٢٠٣)، وأدهم الجندي في: أعلام الأدب والفن (مطبعة مجلة صوت سورية، ١٩٥٤، ٥٣/١)، فضلاً عن أنه عُيّن عضواً في المجمع العلمي العربـي عـام ١٩٢٢، وعمره اثنان وأربعون عاماً، وهـذا الأمر يؤكّد ولادته عام ١٨٨٠. أمـا التأريخ الهجري لولادة الجندي فهي عام ١٢٩٨ في: من هو في سورية ١٩٥١ (مكتب الدراسات السورية والعربية، دمشق، ص١٦٩)، وعند جميل صليبا في: (اتجاهات النقد الحديث في سورية، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٦٩، ص٥٠). أمـا التاريـخ الهجري فيغلب على ظني أنه عام ١٢٩٨؛ لأن الجندي هاجر مع أبيه إلى دمشـق وهو شـاب لم يجاوز الثانية والعشرين من عمره، وتابع في دمشق تلقّي العلم. في حين يشير عام ١٢٨٩ إلى أنه هاجر مع أبيه وهو في الثانية والثلاثين تقريباً، وقد صـار رجلاً جاوز مرحلة تلقّي العلـم. وقد رأيتُ من المفيد اعتماد التاريخ الميلادي؛ لأنه أكثر دقة في تحديد تاريخ ولادة الجندي، وليس فيه اختلاف في تاريخ وفاته.

٢- د. جميل صليبا: اتجاهات النقد الحديث في سورية، ص٥١.

٣- رضـا باشـا الركابي، تبعاً لشـهادة سـعيد الأفغاني، أحد الأفذاذ بين رجالات الدولة، ألّف في الشهر الثاني لجلاء الأتـراك (في ١٩١٨/١١/٢٨) شـعباً إداريـة وفنية لإنجاز أعمال الدولة السـورية الجديدة، فكانت الشـعبة الأولى للترجمـة والتأليف، ومهمّتها تعريب الدواوين ونشـر العربية بين الموظفين، وانتقى لديوانه ثلاثة لغويين، هم سـليم الجندي وشـاكر الحنبلي وسـعيد المسـوتي. انظر: سـعيد الأفغاني: من حاضـر اللغة العربية، دار الفكر، دمشق، ط١٩٧١/٢، ص٦٠-٦٢.

٤- سامي الكيالي: الأدب العربي المعاصر في سورية، ص٢٠٣.

٥- مكتـب الدراسـات السـورية والعربية: من هو في سـورية ١٩٥١، ص١٦٩. و: عبد القادر عياشـ: معجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين، ص١٠٨.

٦- عن: سامي الكيالي: الأدب العربي المعاصر في سورية، ص٢٠٥.

٧- محمد سليم الجندي في حفله الأربعين، كلمات أفاضل الشام بمناسبة احتفال الجامعة السورية بذكرى الأربعين له، الجامعة السورية، دمشق، ١٣٧٥هـ/١٩٥٥م، ص٥٥.

٨- د. جميل صليبا: اتجاهات النقد الحديث في سورية، ص٥١.

٩- سعيد الأفغاني: من حاضر اللغة العربية ، ص٩٨.

١٠- لعل (المستظهر) و(الطرف) هي كتب المطالعة المدرسيّة التي ألّفها الجنديّ بالاشتراك مع أديب التقي ومحمد علي السرّاج وأبو الخير القواس. وهي مختارات من عيون التّراث العربي.

١١- سعيد الأفغاني: من حاضر اللغة العربية، ص١١٤.
١٢- المرجع السابق، ص١٢٠ (بتصرف).
١٣- نُشرت المقالات متسلسلة في الأعداد: ٢٢ و٢٣ و٢٤ من جريدة الفيحاء.
١٤- صدرت مجلّة منيرفا في بيروت عام ١٩٢٣، وكان قسطاكي الحمصي واحداً من كُتّابها. وقد نشر ردّه على الجندي في الأعداد ١-٥ عام ١٩٢٤ غالباً.
١٥- إبراهيم اليازجي: لغة الجرائد، مطبعة التقدم، القاهرة، د.ت (١٩٠٠ غالباً)، ص٣٧.
١٦- حقّق الدكتور رمضان عبد التواب كتاب الزُّبيدي (لحن العوام)، ونشرته دار العروبة في القاهرة عام ١٩٦٤.
١٧- لكتاب (درة الغواص في أوهام الخواص) عدد من الطبعات، منها الطبعة التي صدرت في مطبعة الجوائب بالقسطنطينيّة عام ١٢٩٩ هـ والطّبعة التي حقّقها هنريش توربيكه وصدرت في لايبزغ عام ١٨٧١ م، وصوّرتها مكتبة المثنى ببغداد.
١٨- حقّق عز الدين التنوخي كتاب (بحر العوام فيما أصاب فيه العوام) لابن الحنبلي، ونشره في مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق، المجلد ١٥، الجزءان ٣و٤، ٥و٦، عام ١٩٣٧.
١٩- هناك أمثلة أخرى عند ابن مكي الصقلي في (تثقيف اللسان وتلقيح الجنان). انظر: د. أحمد محمد قدور: مصنفات اللحن والتثقيف اللغوي حتى القرن العاشر، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦، ص٤١٧.
٢٠- محمد سليم الجندي: إصلاح الفاسد من لغة الجرائد، ص٤.
٢١- المرجع السابق، ص٥.
٢٢- إبراهيم اليازجي: لغة الجرائد، ص٢-٣.
٢٣- محمد سليم الجندي: إصلاح الفاسد من لغة الجرائد، ص٩.
٢٤- إبراهيم اليازجي: لغة الجرائد، ص٢١.
٢٥- محمد سليم الجندي: إصلاح الفاسد من لغة الجرائد، ص٨.
٢٦- صدر الجزءان الأوّلان من (منهل الورّاد في علم الانتقاد) في مصر عام ١٩٠٧، وصدر الجزء الثالث في حلب عام ١٩٣٥.
٢٧- يمكن الاطلاع على الصلة بين قسطاكي واليازجي في: د. سمر روحي الفيصل: (قسطاكي الحمصي وريادة النقد الأدبي العربي الحديث)، مجلة المعرفة، دمشق، العدد ٥٤٧، نيسان/أبريل ٢٠٠٩.
٢٨- محمد سليم الجندي: إصلاح الفاسد من لغة الجرائد، ص٢٣-٢٤.
٢٩- د. عبد العزيز مطر: لحن العامّة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص٩٤.
٣٠- محمد سليم الجندي: إصلاح الفاسد من لغة الجرائد، ص٩٢.
٣١- د. أمجد الطرابلسي: نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب، المكتبة العربية، حلب، ط٣، ١٩٦٦، ص٤١.

٣٢- انظر تفصيلات أخرى كثيرة حول هذا المعجم والمعاجم السابقة في المرجع السابق، ص٤١-٤٣.
٣٣- محمد سليم الجندي: إصلاح الفاسد من لغة الجرائد، ص٧.
٣٤- استقصى صلاح الدين الزعبلاوي كلمة (ضوضاء)، وخلص إلى هذه النتيجة. انظر: مسالك القول في النقد اللغوي، الشركة المتحدة للتوزيع، دمشق، ١٩٨٤، ص٢٨ وما بعد.
٣٥- المرجع السابق، ص٣١.
٣٦- نقلاً عن المرجع السابق نفسه.



الدراسات والبحوث



التراث الشعبي والهوية: الأصول التراثية للهوية الثقافية

د. علي أسعد وطفة ⊛

«إن العقل الحديث حديث جزئيا لأن جوانب كثيرة منه ساكنة فينا منذ أيام ماضينا السحيق».

جيمس هارفي رونسون

يأخذ مفهوم التراث مكانه المميز في نسق المفاهيم التي ترتبط بحياة الناس وتاريخهم ومؤثرات وجودهم، ويشكل أحد العناصر الأساسية لهوية الأمم والجماعات والشعوب. وإذا كانت لفظة «التراث» تدل في الأصل على

⊛⊛ أستاذ وباحث ومفكر سوري مقيم في الكويت.

العمل الفني: الفنان قحطان الطلاع.

المال الــذي يورثه الأب لأبنائــه فقد تطور مدلولها واتسع لتدل على كل ما يرثه الأبناء من الآباء والأجداد مادياً

أو معنوياً. وتجد لفظة «التراث» جذورها العربيــة في ألفاظ: وَرَثَ فالــورث والإرث والوِراث والتراث.. كلها بمعنى واحد. وتبين بعض مناحي البحث في كلمة تراث أن أصل التــاء فيها حرف الواو، فهــي الوراث وهي تعني حرفياً: ما يتركه الإنسان لورثته الذين أتوا مــن بعده. ويتجلى معنــى هذه الكلمة اليوم في الإرث الفكري والثقافي الذي تراكم بفعــل جهــود الأجيال السابقــة عبر قرون الحضــارة والثقافة حيث نجــد دلالة هذا الإرث ووضوحــه جليــاً في المخيال الشعري الساحر لعمر بن كلثوم عندما يقول:

وَرَدْنَ دَوَارِعـاً وَخَـرَجْـنَ شُعْثاً
كَأَمْثَالِ الرَّصَائِعِ قَدْ بَلَيْنَا
وَرِثْـنَاهُنَّ عَنْ آبَاءِ صِدْقٍ
وَنُورِثُهَا إِذَا مُتْنَا بَنِينَا

غالباً ما يتفق الباحثون على أن التراث ينتمي إلى الزمن الماضي، وأن التراث هو كل ما وصل إلينــا من الماضي القريب والبعيد، وعلى هــذا الأساس يعرف الجابري التراث بأنــه «الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية: العقيدة، الشريعة، واللغة والأدب والفن، والكلام، والفلسفــة، والتصوف»[1].

وينبــه الجابري إلى الشحنة الوجدانية لهذا المفهوم بقوله إن التراث هو «الموروث الثقافي والفكــري والدينــي والأدبــي والفني وهو المضمــون الذي تحمله هــذه الكلمة داخل خطابنــا العربي ملفوفا في بطانية وجدانية أيديولوجية لم يكن حاضراً في خطاب أسلافنا ولا في حقل تفكيرهم، كما أنه غير حاضر في خطاب أية لغة مــن اللغات الحيّة المعاصرة التــي نستورد منهــا المصطلحات والمفاهيم الجديــدة علينــا»[2]. فالتراث هــو التاريخ الــذي يعيش فينا ونتوجــد فيه في ديمومة وجودية لا انقطاع فيها حيث يشكل البوتقة التــي تتشكل فيها عقلية المجتمع وتصورات الجماهير وقيمها ومثلها وعاداتها.

وتأسيســا على ما تقــدم يمكن تعريف الــتراث تعريفــاً جامعاً من حيــث الشمول بالقــول «إن الــتراث هو المــوروث الثقافي والاجتماعــي والمادي، المكتــوب والشفوي، الرسمــي والشعبي، اللغوي وغــير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب.

وهـذا التعريف يراعي الشمولية في تحديد التراث، فهو يضم مقومات التراث جميعها، الثقافية منها: الأدب والتاريخ واللغة والدين والجغرافية؛ والعوامل الاجتماعية مثل: الأخلاق والعادات والتقاليد؛ ومن ثم العناصر المادية: كالعمران، وأخيراً ما يتضمنه من تراث شعبي يتمثل في المكتوب والشفوي واللغوي وغير اللغوي»[3]. فالتراث ينبض بالحياة وهو إذن «ليس كما يتصور البعض مسألة (متحفية) يتم معها التعامل وفق الظروف نفسها والطرائق التي ينقب فيها عن قبر من قبور الآراميين أو جدث من أجداث الفراعنة، وإنما هو اللغة والأفكار والعادات والتقاليد والأذواق والآداب والعلوم والفنون والعلاقات الاجتماعية والمواقف النفسية والرؤى الذهنية للعالم والحياة».[4]

والتراث تأسيساً على ما تقدم هو كل ما وصل إلى الأمم المعاصرة من الماضي البعيد أو القريب سواء تعلق الأمر بماضيها هي أو بماضي غيرها من الشعوب أو بماضي الإنسانية جمعاء حيث يمكنه تصنيفه إلى ثلاثة مستويات:

١- مستوى مادي يتمثل في المخطوطات والوثائق والمطبوعات والآثار والقصور والمعابد والأضرحة..إلخ.

٢- مستوى نظري يتحدد في مجموعة من التصورات والرؤى والتفاسير والآراء التي يكونها كل جيل لنفسه عن التراث انطلاقاً من معطيات اجتماعية وسياسية وعلمية وثقافية تفرزها مقتضيات المرحلة التاريخية التي يجتازها أبناء ذلك الجيل.

٣- مستوى سيكولوجي والمقصود به هو تلك الطاقة الروحية الشبيهة بالسحر التي يولدها التراث في عقول الناس والجماهير، حيث يجري احتكاره من قبل نخبة أو جماعة أو فئة من المنتفعين والمتسلطين قصد استغلاله في ميدان التوجيه السياسي والتعبئة الأيديولوجية نظرا لما يزخر به التراث من مفاهيم وتصورات وأفكار وعقائد وأساطير وعادات وتقاليد وفلكلور ومثل ومبادئ وقيم تملك سلطة قوية على مخاييل الأفراد والجماعات التي تعجز عن مقاومة تأثيره عليها[5]. ويميز بعض الباحثين في التراث جانبين:

- ما وافق عصره وصلح له، وانقضى بانقضائه.

- ما وافق الإنسان واستمر به ولمصلحته، وعاش حتى الوقت الراهن.[6]



وتأسيساً على ما تقدم يمكن القول بأن التراث يرمز إلى الماضي الحي في الوجدان، الماضي الذي يفرض وجوده في الحاضر ويباشر تأثيره فيه، إنه هو مجمل ما بقي حيا من تاريخ الأمة وماضيها المادي والمعنوي.

من التراث إلى الموروث الشعبي:

يميز الباحثون في تضاريس التراث بين جانبين الجانب الذي يتعلق بالثقافة والآداب والعلوم والفنون وبين التراث الشعبي الذي يرمز إلى مختلف الأنماط الثقافية لحياة العامة من الناس في المراحل التاريخية السابقة. لقد أفرزت الحياة في المجتمعات القديمة نوعين ثقافيين من أنماط الحياة: ثقافة الخاصة وهو التراث الذي حظي بالاهتمام والتقدير، وثقافة العامة أي تراثها حيث لم يكن في المراحل السابقة موضع تقدير واحترام واهتمام واعتبر خارج التراث، وقد اتخذ التراث الشعبي طابع الثقافة الشفوية بينما اتخذ التراث الثقافي للخاصة طابع التراث المكتوب الرسمي.

إن العلاقة القوية بين التراث الثقافي والموروث الشعبي علاقة صميمية جوهرية، وكلاهما يشكل روح الأمة وهويتها؛ فالموروث الشعبي جزءٌ مهمٌّ من التراث الثقافي، ويتجلى هذا الموروث في مختلف

صنوف وفنون الثقافة الشعبية ولاسيّما في فنون الأدب الشعبي من شعر ونثر وأغاني، وفي الحكايات الأسطورية، كما في القصص والملاحم الشعبية، كما يتجلى هذا التراث في الأمثال وفي العادات والتقاليد والطقوس الشعبية، وغالباً ما يطلق على الموروث الشعبي تسميات متعددة مثل الثقافة الشعبية، أو التراث الشعبي، أو الفولكلور، وهو يمثل نسقاً متكاملاً من الرموز وأشكال التعبير الفني والجمالي، وهذا يشمل المعتقدات، والتصوّرات، والقيم، والمعايير، والتقنيات المتوارثة، والأعراف، والتقاليد، والأنماط السلوكية التي تتوارثها الأجيال كابرا عن كابر، ويستمرّ وجودها في المجتمع بحكم تكيّفها مع الأوضاع الجديدة وقدرتها على تلبية احتياجات المجتمع ومتطلباته. ويشتمل التراث الشعبي أيضًا على الفنون والحرف وأنواع الرقص، واللعب، واللهو، والأغاني أو الحكايات الشعرية للأطفال، والأمثال السائرة، والألغاز والأحاجي، والمفاهيم الخرافية والاحتفالات والأعياد الدينية.

وتأسيسا على ما تقدم يمكن القول بأن مفهوم الموروث الشعبي أو التراث الشعبي مفهوم يتسم بالعمق والشمول في دلالته الثقافية والإنسانية لأنه يرمز إلى كينونة ثقافية معقدة في بنيتها وتكويناتها الإنسانية، إنه وعاء الموروث الحضاري الذي يتجلى في أنماط سلوكية وفكرية فرضت حضورها ووظيفتها واستمرت مع صيرورة التاريخ دون أن تتقطع، ومع صيرورة الجغرافية دون أن تتوقف في مكان أو أن تجمد في بيئة محددة حيث وجدت حضورها الروحي في ضمير الإنسان المعاصر ووجدانه دون أن تفقد جمالها وتألقها الفني والثقافي، لا بل كانت وما زالت تزداد مع الزمن جمالاً ومع صيرورة المكان سحراً. فالتراث يشتمل في ذاته على ثقافة أسطورية ميثولوجية فولكلورية وهي عناصر ثقافية تمكن الأفراد في المجتمع من مواجهة الحياة وتحدياتها. فمصطلح «التراث الشعبي» يضم الممارسات الشعبية السلوكية والطقسية معًا، كما يضم الفولكلور، والميثولوجيا، ويضم أيضاً الأدب الشعبي الذي أبدعه الضمير الشعبي أو العطاء الجمعي لأدباء الشعب العربي في مسيرته الحضارية من قديم وإلى اليوم.

والتراث الشعبي قديم قدم الإنسان، وقد يكون مكتوباً وشفوياً، ومع ذلك ليس من الضروري أن يكون التراث الشعبي مدونًا، لأنه غالباً يتم تناقله شفوياً عبر الأجيال والمراحل التاريخية. والبرهان على ذلك أن بعض الشعوب ليست لها لغة مكتوبة، ولكن لديها الأغاني الشعبية والأساطير والعادات والتقاليد والأعراف والقيم والفولكلور وهي أنماط ثقافية تعتمد المشافهة وتنتقل عبر المحاكاة والتقليد.

وقد أثار تراث الشعوب اهتمام الباحثين والدارسين، وذلك لما له من أهمية في حياة الناس ومن قدرة على تحديد هويتهم ورسم مستويات تطور حياتهم، حيث قام الألماني فيلهلم جريم. في الفترة مابين ١٨٠٧ إلى ١٨١٤ بجمع الحكايات والأساطير الشعبيّة من القرويين الذين عاشوا قرب مدينة كاسّل في ألمانيا وذلك من أجل المحافظة على التراث الشعبي الألماني وتدوينه حفاظا له من الضياع عبر الزمن. وأصبحت الأساطير والحكايات التي معه مشهورة بحكايات جريم وأساطيره.

ويتميز التراث الشعبي بجماله وسحره وقدرته على ملامسة شغاف القلوب الإنسانية بما ينطوي عليه من خيال وقدرة على التعبير عن أحلام الجماهير وطموحاتها. وغالبا ما نجد تجانساً فنياً كبيراً في هذا التراث بين الشعوب الإنسانية حيث بينت الدراسات الجارية في مجال التراث القصصي للشعوب الإنسانية وجود ألف شكل قصصي مختلف لرواية مختلفة لقصة سندريلا حيث تطورت مادة هذه القصة عبر مئات السنين في بلدان عديدة منها اليابان والصين وفرنسا.

ويفيض التراث الشعبي بأجمل الأساطير والقصص الخيالية التي تعبر عن المخيال الشعبي عبر العصور والأزمنة التاريخية، وهذه الأساطير تدور حول قضايا الخلق والوجود والعدم والحق والخير والشر والقوة والجمال. كما يتضمن التراث الشعبي ما يسمى بالحكايات الشعبية الخرافية حول الحيوانات أو الإنسان. وكثيراً ما تدور القصص على ألسنة الحيوانات وهي من أكثر أنواع الحكايات الشعبية رواجًا بين الناس، وترمي عادة إلى تأصيل السلوك الحسن والأخلاق الفاضلة عند الأفراد والأطفال. وإضافة إلى ذلك يتضمن التراث الشعبي القصص

البطولية. التي تتميز بطابعها الأسطوري مثل قصة عنترة بن شداد وسيف بن ذي يزن وأبو زيد الهلالي وتروى هذه القصص الأسطورية وكأنها وقائع تاريخية.

وتعد الأغاني والأهازيج الشعبية من أكثر مضامين التراث الشعبي أهمية وجمالاً، وهي تمثل همسات الإنسان وزفراته في لحظات العناء والكد والجد حيث يستمد منها الناس القدرة والقوة والاقتدار في مواجهة الصعوبات والتحديات التي تعترض مسار حياتهم وعملهم ووجودهم، وهذه الأغاني ما زالت تلعب دوراً ثقافياً حيوياً أثناء العمل والمحن وطقوس الولادة والحياة والموت. فهناك أهازيج الولادة وتراتيل الموت وأهازيج العمل وأغاني الأفراح، وهذا الصنف من التراث الشعبي يلعب دوراً كبيراً في مساندة البشر على الحياة ومواجهة تحدياتها المؤلمة منها والمفرحة. فهناك على سبيل المثال أغاني الحصاد والغرس والإبحار والترحال والعودة من السفر وأغاني الشتاء وأشعار الحب الشعبي.

ويرمز الموروث الشعبي إلى دلالات ومؤشرات واقعية ملموسة تدل على حضارة الشعب الذي أنتجها وأبدعها، فمكونات الموروث الشعبي هي المكونات نفسها منذ مهد الإنسان من إيماءة وإشارة وقول وفعل وهو تراث وثقافة. أما مكونات التراث الشفاهي فهو كل ما هو روحي يندرج تحت هذا الإطار من أدب شعبي، أغاني، وعادات وتقاليد، ومعتقدات ومعارف، وطقوس دينية وشعبية وغيرها.

ويلعب التراث الشعبي دوراً كبيراً في مسار الحياة عند الأفراد والجماعات وقد وظف توظيفاً رائعاً في مجال الفنون الراقية فتحولت القصص والأغاني الشعبية إلى أعمال فنية جميلة ورائعة يشهد لها بسحرها وعبقريتها. لقد استوحى كبار الفنانين التراث الشعبي أيضاً في بناء أمجادهم الفنية الرائعة في الأدب والموسيقى والرسم والنحت وتمّ توظيف الحكايات الشعبية في بناء أعمال يشهد لها بعبقريتها وعظمتها في مجال الأعمال الروائية والقصصية الرائعة وليس غريباً أن يكون وليم شكسبير قد استلهم الحكايات الشعبية في بناء الحبكة الدرامية للعديد من مسرحياته الخالدة ومنها الملك لير وتاجر البُنْدُقيَّة وترويض المرأة السَّليطة.

وهذا ليس بعيداً عن ساحتنا الثقافية حيث كانت استلهمت قصص ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة ملهما في بناء أروع الأعمال الفنية القصصية والأدبية في عالم الأدب والفن والقصة في المستويات العالمية. وإنه لمن المدهش حقاً أن يكون الملحن التشيكي أنتونين دَفُورَاك قد استلهم الأناشيد الدينيّة الزنجية في تأليف سيمفونيته المشهورة حول العالم الجديد ومن المدهش أيضاً أن يكون الملحن النمساوي الشهير موزارت فولفغانغ أماديوس قد استلهم لحن «المع المع أيها النجم الصغير» أساسًا لعمله الذي كتبه في عام ١٧٧٨.

ومما لا شك فيه أن التراث الشعبي يعكس أفكار المجتمع واتجاهاته وخصائصه ويحدد أغلب التوجهات الحياتية التي تتعلق بدور المرأة والرجل وقيمة العمل والحياة والزواج والوجود والفعاليات الاجتماعية والطقوس، إنه أشبه بالروح الاجتماعية التي تحدد هوية المجتمع ودوره وتطلعاته وأحلامه. على سبيل المثال، يعكس الكثير من التراث الشعبي كيفية تقدير المجتمع لدورَ كلٍ من الرجل والمرأة في واقع الحياة.

فالتراث الثقافي للمجتمعات الإنسانية أشبه ما يكون باللاشعور الجمعي إنه مخزون ثقافي يتميز بالثراء والعمق، حيث ينطوي على الخبرة الإنسانية للمجتمع الناجمة عن تراكم تاريخي طويل، وهذا يشمل المعتقدات والأساطير والقيم. فاللاشعور الجمعي كما يراه كارل جوستاف يونغ يمثل مخزوناً هائلاً من الخبرات والتصورات الإنسانية الموروثة والمستبطنة في كل فرد منا. ومن ثم ليس صحيحاً أن لا وعي الكائن الإنساني الفردي هو فقط جماع تجربته كفرد بل فيه أيضاً خبرات النوع الإنساني ككل، بكامل مخزونه من الأساطير والعقائد والتقاليد التي تبلورت طيلة آلاف السنين. ووفقا لهذه الرؤية فإن الفن ليس مجرد تعبير فردي منعزل، بل تعبير لاشعوري جمعي، وبالتحديد هو تعبير عن المخزون اللاشعوري للذات الجماعية، حيث يرى أن الفنان في إبداعه لا يعبر عن ذاته بل عن اللاشعور الجمعي، أي أن دلالة النتاج الفني ينبغي أن تلتمس في رغبات الجماعة ولاشعورها لا في رغبات الذات الفردية كما يعتقد فرويد. وهذه المماثلة تبين لنا إلى أي حدّ يتوغل التراث بوصفه لاشعوراً جمعيا في

الوعي الباطني للمجتمعات والأفراد ليشكل نابضاً أساسياً من نوابض حركاتها وإيقاعاً حيوياً في ديناميات وجودها.

ويمكننا في هذا السياق إدراج التحديد الذي يقدمه أحمد أبو زيد لمفهوم التراث الشعبي حيث يقول إن التراث الشعبي «هو السائد الشائع في المجتمع من الفنون القولية المختلفة ومن الإبداعات الفكرية والتشكيلية التي تصدر بصورة حرة تلقائية والتي لا يعرف لها مؤلف ولا يكاد يعرف لها تاريخ»، وإن كانت هذه الإبداعات تدور حول أشخاص أو أحداث تاريخية كما هو الحال في السير الشعبية مثلاً، وربما كان المثال الواضح لذلك هو كتاب «ألف ليلة وليلة» وتاريخها الطويل والإضافات التي أضيفت عليها والجوانب التاريخية والمتخيلة، وعوالم الإنس والجن التي تمتزج بعضها ببعض بصورة مختلفة تكشف قدرات هائلة عن التخيل بحيث يصعب رد العمل ككل إلى شخص واحد أو حتى إلى مجتمع واحد وثقافة واحدة بعينها.[٧]

ومن خصائص التراث الشعبي أنه تراث شعبي وليس إبداعاً نخبوياً فردياً وهذا يعني أن التراث الشعبي ينبع من ضمير الطبقات والشرائح الدنيا في المجتمع بما تتميز به من ثقافة خاصة لها مقوماتها واستقلالها وتمايزها عن الأعمال الإبداعية النخبوية التي تصدر عن أفراد مبدعين معنيين لهم وضعهم الخاص في المجتمع[٨]. وإذا كان التراث الشعبي ينبع من حياة العامة فإنه يخاطبها دون الصفوة الثقافية مع أهمية الإشارة إلى أن الصفوة تجد في تراث العامة أيضاً ما يلهم إبداعها ويوقظ عبقريتها. وهنا تجدر الإشارة إلى بعض الاستثناءات التي تتعلق ببعض الأعمال الأدبية المشهورة التي كتبت في الأصل من أجل العامة وتحولت إلى ثقافة تراثية شعبية تقبل عليها العامة وتستلهمها كما هو الحال في قصة «كليلة ودمنة» حيث عرف كاتب هذه القصة ومترجمها ومع ذلك فهي موروث شعبي أثر وما زال يؤثر في وجدان العامة وعقولها.

ويمكن التمييز بين وظيفتين أساسيتين للتراث الشعبي، أي بين الوظيفة الظاهرة والوظيفة الكامنة، حيث تتحدد الوظيفة الظاهرة بتحقيق الاستجمام والمتعة واللهو والتسلية كما في النكتة والطرفة والقصة

والملاحم الشعبية، أما الوظيفة الكامنة فهي وظيفة معرفية نقدية تعمل على وضع الواقع في دائرة الوعي والنقد كما هو الحال في النكات السياسية والقصص الساخر، وهذا ما يمكن أن نجده في كتاب كليلة ودمنة[1] حيث يأخذ الشكل الظاهر صورة قصة للتسلية تدور على ألسنة الحيوانات، بينما يكمن جوهر هذه القصة في مهاجمة الأنظمة السياسية القائمة على نحو رمزي وعلى ألسنة الحيوانات. فالكتاب في جوهره عمل نقدي معرفي يحلل أبنية الواقع السياسي والاجتماعي، حيث يأخذ ظاهريا وظيفة تقديم الطرفة والمتعة للجماهير. وقد حقق هذا العمل نجاحاً أسطورياً يندر مثيله في المجتمعات الشرقية على العموم. ويعد «كليلة ودمنة» من أكثر كتب التراث الشعبي شهرة وأوسعها انتشاراً حيث قدر له بجمال معطياته أن يتخطى الحواجز الجغرافية وخوارق الأجناس والحدود الزمنية بوصفه أدباً للحياة الإنسانية، ويعد هذا العمل من كنوز الفكر الهندي حيث نقله ابن المقفع، في عصر الدولة العباسية، من اللغة الفهلوية إلى اللغة العربية، وهو يرمي إلى تهذيب النفس والإصلاح في الأخلاق والسياسة والاجتماع، وقد صاغه مؤلفه بأسلوب طريف من خلال وضعه على ألسنة الحيوانات مما جعل قصصه مزيجاً بين الهزل والجد، واللهو والحكمة والفلسفة.

فالتراث الشعبي تعبير صادق وعميق عن روح الشعب والمجتمع، لأنه يصدر تلقائيا ويتم توارثه تلقائياً بين الأجيال، وهذا التراث ليس جامداً بل يتجدد ويتغير ويكتسب تألقاً وبريقاً مع مرور الزمن وتقلب الأيام، فهو يجدد نفسه أثناء رحلته في الزمان وتطوافه في المكان، وهو في الوقت ذاته يتكيف مع الواقع المتجدد ويحتويه ويتجدد معه في تقديم صور أكثر جدة وجمالا في مسار تطوره الإنساني. وهذا ما نلاحظه في الحكاية الشعبية الألمانية «الذئب والقبعة الحمراء» التي ذاع صيتها في مختلف أنحاء الكون، واتخذت لها صورا جديدة وأشكالا متنوعة في مختلف الثقافات، وارتدت حلتها في الثقافة العربية بعنوان «ليلى والذئب» وهذه القصة مفعمة بالمعاني والدلالات الرمزية حيث قدر لها أن تلعب دوراً تربوياً منقطع النظير في أوروبة وفي غيرها من

البلدان العربية. وهذا ينسحب على القصة التراثية الشعبية العربية «علي بابا والأربعين حرامي» التي ينـــدر مثيلها في قدرتها على الانتشار والتأثير في الثقافة العالمية ولاسيما في مستوياتها التراثية الشعبية. وهذه القصص مجهولة الهوية لجهة كاتبهـــا ومؤلفها وهي ترتدي ألوانها الزاهية في كل مرحلة وفي كل عصر على مبدأ التجدد الدائم الذي تفرضه الحيـــاة ومعايير الوجود الإنساني. وهذا هو شأن أسطورة أوديب التـــي ألهبت الوجدان الشعبي بالإثارة الوجودية المتأصلة في الحب والجمال والحياة، وقد كانت هذه الأسطورة اليونانيـــة الإغريقيـــة مصدر إلهـــام أدبي وعلمـــي وسيكولوجي، حيث شكلت منطلق نظرية التحليل النفسي عند فرويد في فهم الطبيعـــة البشرية وتناقضاتهـــا وديناميات التحـــريم التـــي تجلـــت رمزيـــا في «عقدة أوديب» التـــي تمثل الحبكـــة السيكولوجية لنظريـــة فرويد في التحليـــل النفسي. وهي في أصلهـــا أسطورة رمزية رمزت إلى قوانين الحب والحياة والوجود والعدم، وقد تجلت في صيغ وأشكال وتفسيرات يندر مثيلها من حيث التنوع والتعدد والغنى والإثارة. فالتراث الشعبي في النهاية يقدم نسقا من التصورات أكثرها أهمية تتمثـــل في رؤية المجتمع للعالم والوجـــود كما تتمثل في رؤية المجتمع لنفسه وإدراكه لمعالم هويتـــه وخصوصياته الفكرية والاجتماعية.

حدود الموروث الشعبي العربي:

يشكل التراث الشعبي العربي طاقة ثقافية حيويـــة تتسم بمؤشرات الروعة والجمال في مجال الفن والشعر الشعبي والغناء والرقص والأهازيج الشعبية والحكايات الجامعة مثل حكايات «ألـــف ليلة وليلة» وســـير الأبطال الشعبيين مثل «سيـــف بن ذي يزن» و«الزير سالم» و«عنترة بن شداد» و«أبو زيد الهلالي» و«تغريبة بني هلال» كما يفيض هذا التراث بمختلـــف المعطيات الشفوية من شعر شعبي وخرافات وأساطير وحكم وأمثال شعبية.

فالعرب يملكون تراثاً ثقافياً شعبياً حياً في نفوسهم وعواطفهـــم وعقولهم، ورؤاهم وذاكرتهـــم، وتطلعاتهـــم. ويمتد هذا التراث عبر عصـــور وأزمنة قديمة تتداخل فيها كل المعطيات الرمزية والإنسانية المادية والمعنوية، حيث تتضاءل إمكانية رسم الحدود المكانية والزمانية لهذا التراث الذي نجد أصوله في

الجاهلية والإسلام وفي الحضارات العربية القديمة من سومر إلى بابل وإلى الحضارة الفرعونية وفي هذا أضاء سليمان العيسى بقوله:

وأبعدُ نحنُ من عبسٍ
ومن مُضَرٍ نعم أبعد
لنا بلقيسُ والأهرامُ
والبُرديُّ والمعبد
ومن زيتوننا عيسى
ومن صحرائنا أحمد

وفي هذا يقول محمود السيد «لقد اتسم تراثنا بقدرته على استيعاب الثقافات الأخرى من فلسفة الإغريق وعلومهم إلى حكمة الهند وفكرها إلى آداب الفرس ونظمها؛ وقد تفاعلت ثقافتنا مع هذه الثقافات دون أن تفقد هويتها أو تذوب أو تفقد أصالتها؛ وطبعت ذلك كله بالطابع العربي مبرهنة على قدرة فائقة في التطور والنمو واستيعاب المحدثات في مجال العلوم والتقانة والفنون والآداب؛ وصمدت أمام محاولات التشويه والاستلاب؛ واجتازت بنجاح المعادلة الصعبة بين الحوار المكافئ والأخذ الإيجابي عن الثقافات الأخرى وبين الرفض القاطع لمحاولات طمس الهوية».[١٠]

التراث والهوية:

التراث هوية ثقافية بما ينطوي عليه من عناصر توحيدية، وهو بوتقة مشكِّلة للوعي والهوية، وهو في المجتمعات العربية أحد أهم عناصر وحدتها وتكاملها سيكولوجيا وثقافيا. يقول الجابري في هذا الخصوص «إنه بينما يفيد لفظ «الميراث» التركة التي توزع على الورثة، أو نصيب كل منهم فيها، أصبح لفظ التراث يشير اليوم إلى ما هو مشترك بين العرب، أي إلى التركة الفكرية والروحية التي تجمع بينهم لتجعل منهم خلفاً لسلف، وهكذا إذا كان «الإرث» أو «الميراث» هو عنوان اختفاء الأب وحلول الابن محله فإن التراث أصبح بالنسبة للوعي العربي المعاصر عنوانا على حضور الآباء في الأبناء، حضور السلف في الخلف، وحضور الماضي في الحاضر»[١١]. فالجابري يؤكد على أهمية التراث كعنصر توحيد للهوية عند العرب وينظر إليه على أنه الحي الحاضر في الوعي الذي يعطي للثقافة العربية الإسلامية عندما ينظر إليها بوصفها مقوما من مقومات الذات العربية وعنصراً أساسياً من عناصر وحدتها. ووفقا

لذلك ينظر الجابري إلى التراث «لا على أنه بقايا ثقافة الماضي، بل على أنه تمام هذه الثقافة وكليتها: إنه العقيدة والشريعة واللغة والأدب والعقل والذهنية والحنين والتطلعات، وبعبارة أخرى إنه في آن واحد: المعرفي والأيديولوجي وأساسهما العقلي وبطانتهما الوجدانية في الثقافة العربية الإسلامية»[١٢]. فالثقافة العربية تراث وليست إرثا، لأن الإرث هو ما ينقل من الأب إلى ابنه، وما نرثه عن آبائنا. أما التراث فهو حضور الآباء في الأبناء، وهو ما يبقى حاضراً من السلف إلى الخلف.[١٣]

فالتراث الشعبي يشكل أحد أركان الهوية الثقافية للشعوب والأمم، ويمكن القول إن التراث الشعبي يشكل المضمون الثقافي لهوية الأمة أو المجتمع. فالتراث هو المخزون النفسي لدى الجماهير والطاقة الحيوية الوجدانية للأمة. والتراث في النهاية «عبارة عن مجموعة من الحلول التي توصلت إليها الأجيال السابقة لبعض مشاكلها[١٤]». وهذا يعني أن التراث يجسد ثقافة المجتمع الحيوية الماثلة في العمق الإنساني فالعناصر التراثية في الثقافة تشكل مركز الثقل في أية ثقافة اجتماعية أو هوية ثقافية. وما الهوية سوى تعبير ثقافي يجسد أعمق مكونات الحياة الثقافية والاجتماعية، إنها حالة من التشبعات الثقافية التراثية في جوهرها التي يعرف بها مجتمع من المجتمعات ويتميز عن غيره. فالعادات والتقاليد والفولكلور والأزياء والعقليات هي تعبير عن هوية المجتمع الثقافية. وما نريد قوله هنا إن التراث والتراث الشعبي تحديداً يشكل أعمق مكونات الهوية وأكثر عناصرها دلالة وأهمية.

وليس غريباً أن نقول بأن التراث الشعبي يشكل وجدان الأمة والمجتمع كما يشكل الذاكرة الجمعية للناس، وهذا يعني من جديد أن التراث الشعبي تحديداً هو أكثر مناطق الهوية الثقافية للمجتمع عمقا وأصالة ومركزية حيث تعرف الشعوب بفلكلورها وفنها الشعبي وأساطيرها وفنونها.

وفي مجال التأكيد على أهمية العناصر التراثية في تكوين الهوية الثقافية في المجتمع يقول أمين المعلوف في كتابه الهويات القاتلة «كل منا مؤتمن على إرثين: أحدهما عمودي يأتيه من أسلافه وتقاليد شعبه وجماعته

الدينيــة. والآخــر أفقي يأتيــه من عصره ومعاصريــه، ويبدو لي أن هــذا الأخير أكثر حسمــا وأهمية تتصاعد يوميا؛ ومع ذلك لا تنعكس هذه الحقيقية على إدراكنا لذواتنا. فنحن لا نستند إلى إرثنا الأفقي بل إلى الآخر الذي هو إرثنا العمودي[١٥]. وهذا يعني أن الإنسان عندما يريد أن يقف مع ذاته ويدرك صورته الإنسانيــة الذاتية استجابة لتساؤل الأنا والهوية يتجلى التراث والتراث الشعبي في عمق هذه الصورة محدداً أساسياً لصورة الأنا والذات والهوية. وهذا يعني أن التراث يحفر مجراه في العمق السيكولوجي للإنسان والشعوب والجماعات الإنسانية.

إن الــتراث الشعبي هو بصمــة الهوية ووشم الانتماء الذي يميــز شعبا ما ويحدد أعمــق مشاعــره وأحاسيســه وتصوراتــه الإنسانية. وعلينــا أن نعتقد هنا أن التراث الشعبي كامن في اللاشعور الجمعي وحاضر فيه حضورا لا يدانيه حضور، إنه الخريطة الوراثية للهوية الإنسانية.

والفرق بين التراث الفكري والأدبي وبين الــتراث الشعبي أن الــتراث الشعبي يتغلغل بصورة عفوية في الوجدان والضمير، ويشكل المناطــق الأعمــق في الضمــير والوجدان، وعقلية شعــب ما تتمثــل في تراثه الشعبي الكامن في العمق. وهذا يعني في نهاية الأمر أن الــتراث الشعبي هو جــذر الهوية وأسّها وبصمتها الوراثية.

لقد بينت الدراســات أن تغيير المظاهر الماديــة وتحقيق الطفرات النوعية في التغير الحضــاري بأشكاله التمدينيــة أمر ممكن في عقــود وأزمنة قصيرة نسبياً، ولكن تغيير العقليات يحتاج إلى عشرات ومئات السنين. فالعقليــة هوية تضــرب جذورها في العمق اللاشعــوري للإنســان والمجتمعــات. وهنا تكمن أهمية التراث الشعبي بوصفه مشكّلاً ومؤسساً وصانعاً للهوية، فما هويتنا في نهاية الأمر أكــثر من نواتج تفاعلنــا مع التراث. فالــتراث الشعبي يتغلغــل في أعماقنا منذ الطفولة ويحفر مجــراه في مرحلة المراهقة والصبــا والشبــاب ويتأصل ويتحــول إلى طاقة ذهنية وعقلية تحكم وجودنا وسلوكنا وكينونتنــا النفسية. ومن هنا يجب علينا أن ندرك الأثــر الكبير والعظيم للتراث بوصفه مؤسسة لتشكيل العقول والضمائر والنفوس. فحكايا الجدات والأجداد تمَثُل فينا وتتغلغل

في أعماقنا، أهازيج الطفولة تحفر عميقاً في نفوسنا وترتسم في مشاعرنا وذواتنا، الأفراح بما فيها من طقوس تتكأ الوجدان بقوتها وسحرها وعواطفها، أما طقوس الحزن والموت فهي تتوغل فينا وتشكل في ذواتنا كل معاني القهر والحزن ومشاعره. عاداتنا تتحول فينا إلى طاقة وجود فترتسم في عقولنا وفي تكويننا الانفعالي مسارات تأخذ مع الزمن صورة كيان نفسي واجتماعي لا تفلّه الأيام ولا تقهره السنون، وهذا هو الحال في أشعارنا الشعبية وأهازيجنا الأدبية: (الزلغوطة والزفة والفرح والولولة) إنها في أعماق الإنسان كامنة في سويداء الوجدان تعاند الأيام وقهر الزمان.

فالتراث الشعبي يشكل نواة الهوية العربية ويرسم حدودها، ومن هنا يجب الاهتمام بدراسة هذا التراث وحمايته وتأصيله وتعميق دلالاته في اتجاه بناء الهويات الوطنية والثقافية. وهنا أيضا يمكن القول بأن التراث الشعبي يوحّد ولا يفصل كما هو حال الأيديولوجيا التراثية والفكر الرسمي الذي يشكل في كثير من الأحيان عاملاً من عوامل التفكك والاندحار.

وهنا أريد الإشارة إلى الدور العظيم الذي لعبته القصص التراثية الأسطورية في مثل عنترة بن شداد، والزير سالم، وسيف ابن ذي يزن، وتغريبة بني هلال، وأقول هنا أن هذه القصص التراثية ذات الطابع الأسطوري لعبت دوراً هائلاً لا يوصف في تشكيل الوعي الشعبي العربي وفي توحيده أيضاً، وهذه القصص كانت ومازالت بين أهم العناصر في تشكيل الهوية العربية من المحيط إلى الخليج. ولا بأس هنا من القول «إننا نحمل في أعماق لاشعورنا، ثقافتنا الأصلية منذ بداية تكونها عبر التاريخ، ومن هنا يمكن فهم ردود الفعل العنيفة أحياناً، التي قد يبديها شخص ما اعتقادا منه بأن هويته قد كانت موضوعاً للتعريض بها وذلك عندما يجري الحديث سلبياً عن ثقافته»[١٦]. وهذا العمق اللاشعوري يمثل في نهاية الأمر جذر الهوية وإكسيرها وكينونتها الوجودية.

إشكالية التراث والحداثة: التراث منطلق لا منغلق

التراث هوية تضرب جذورها في أعمق مضامين الهوية الثقافية والوطنية في المجتمعات العربية، وهذا التراث يشكل

منطلــق كل محاولــة تجد في طلــب الهوية وتأصيلهــا والمحافظة على بنيــان المجتمع وكينونتــه الإنسانيــة. ونعتقــد أن إشكالية الــتراث العربي فرضــت نفسها في مختلف مناحــي الحيــاة الفكريــة والسياسية على مدى القرن العشرين، وشكلت مسألة التراث والهوية أخطر المشكلات التي واجهها العقل العربــي منذ منتصف القــرن التاسع عشر. وقــد أفرزت الحيــاة الفكريــة والسياسية موقفين متعارضين من التراث أحدهما كما يعلم الجميــع يقف موقــف الرفض الكلي لكل معطيــات التراث العربــي والإسلامي ويدعــو إلى تبني شامل للثقافة الغربية بكل مضامينها ومعطياتها، ويعد طه حسين من أبرز ممثلي هذا التيار في القرن الماضي حيث لا يــرى في التراث إلا التخلــف والاستبداد وقد عرف عنه قولــه «إن استبداد الموروث أكثر ألوان الاستبداد استبداداً».

وفي المقابــل هناك الموقــف الذي يتبنى التراث العربي والإسلامي بقضه وقضيضه رافضا كل أشكال التواصل مع الثقافة الغربية التــي يراها من منظــور التهديد والخطر. وفي هذا يقــول أحمد سليم سعيدان «هناك موقفان من التاريــخ العربي أحدهما يتبرم منه ولا يجد فيــه إلهاماً أو طاقة حضارية أما الآخر فإنه يتعصب لــه تعصباً جاهلياً ويأتي هــذا الموقف كرد فعــل على الغرب الاستعماري الذي يعرض تاريخنا على هواه أو كتمــرد عاطفي متشنج لا يستند إلى علم أو نهج فكري. «ويبدو أن موقفنا من تاريخنا هو كموقفنا من تراثنــا ولغتنا لا يقوم على دراســة متعمقة ولا يعالــج بموضوعية ولا يمثل اتجاها فكرياً أو تربوياً متطوراً».(١٧)

وبين هذين الموقفين تجلى موقف انتقائي يريــد تحقيــق التوالف بين قيــم الحداثة والمعاصرة، وقد واجهت هذه المواقف الثلاثة انتقادات شديدة بوصفهــا مواقف عدمية تقــود إلى نتيجة واحدة تتمثــل في الانهيار والتصــدع الثقــافي الذي نشهــده في هذه المرحلة من بداية القرن الحادي والعشرين. وفي هذا الصدد يقول محيي الدّين صابر في موقف نقدي للمواقف من التراث إنَّ «تصور الاعتماد الكامل على التُّراث، وإعادة إنتاجه، لا يقل استحالة عــن إلغائه وتجاهله.. وأنَّ عملية الانتقــاء التُّراثــي، والتشبُّث المطلق بالــتُّراث، لمجرد أنَّه تُــراث، موقف عاطفي

أكثر منه موقفاً موضوعياً، ذلك أنَّه ينبغي وضع التُّراث في سياقه التَّاريخي والحفاظ على ثوابته وتطويرها، بما تأذن به طبيعتها، والانتفاع بمعطيات الثَّقافة المعاصرة، حتى لا يغترب المجتمع عن واقعه، أو يُصاب بانفصام الشَّخصية فيعيش بطريقة، ويفكر بطريقة أخرى».[١٨]

فالتراث نتاج عقلي أنتجته عقول بشرية وليس وحياً من عند الله تعالى ومن الطبيعي أن يتعامل معه الباحث - أي باحث - بوصفه نتاجاً عقلياً[١٩]. وتأسيساً على ذلك يرى المفكرون العرب «أن التراث الإسلامي يحتوي على عناصر إيجابية، يجب تنميتها والاستفادة منها في بناء الحاضر والمستقبل، كما يحتوي على عناصر سلبية، بل مضرة أحيانا ومعيقة لكل أشكال التنمية وبالتالي لا بد من التخلص منها، كما لا بد من الانفتاح على الآخر والاستفادة من حضارته، ونقصد بالآخر العالم الغربي. ومهما يكن الأمر فإن التراث العربي الإسلامي يمثل عاملاً مهما من عوامل وجودنا لأنه يشكل ثقلاً نوعياً يمنع الجماعة من التحول إلى ورقة في مهب رياح الثقافات الواحدة ويعصمها من الجريان وراء كل بدعة ويحميها من محاولات طمس المعالم التي تميز الشخصية العربية المستقلة. فكثير من الباحثين المعاصرين يقفون موقفاً معاديا للتراث دون أن يخضعوا هذا التراث للدراسة ومن غير الاطلاع على معطياته الإنسانية، ويقابل هذا تعصب كثير من الباحثين للتراث تعصباً مرضياً لكونه قد صدر عن الماضي ماضي الآباء والأجداد، وهذا يعني أن اتخاذ موقف من التراث يجب أن ينطلق ويؤسس على البحث والدراسة والتقصي والفهم العلمي لهذا التراث دون تعصب أو ميل أو تحزب». ووفقاً لمعطيات هذه الدراسات التراثية المأمولة يمكن رفض بعض عناصر التراث أو قبولها تأسيساً على رؤية علمية نقدية تمتلك الحجة والبرهان.

فالموروث كينونة حية في نفوسنا وعقولنا وهي مفعمة بالقدرات والطاقات الإنسانية الكامنة التي يمكن أن توظف وتستثمر في عملية بناء الهوية والتنمية والوجود، وهذه الإمكانيات تحتاج إلى توظيف أنساق منهجية تبتعد عن دائرة الخلاف والتوتر القائمة بين الاتجاهات والنزعات الفكرية المتضاربة حول مسألة التراث والحداثة.

وذلـك لأن الاهتمام بالمـوروث الشعبي أمر تفرضـه الضـرورة التاريخيـة حيث يجب علينا أن نحافظ عليـه ونقوم بتطويره عن طريق قراءته وتحليل مكوناته ورصد طاقته الخلاقة من أجل الحفاظ عليه وحمايته من الذوبان والتلاشي. «وفي الحقيقة إن التراث الإسلامي -مثل أي تراث آخر- يحتوي على عناصر إيجابية، يجـب تنميتها والاستفادة منها في بناء الحاضر والمستقبل، كما يحتوي على عناصر سلبية، بل مضرة أحياناً ومعيقة لكل أشكال التنمية وبالتالي لا بد من التخلص منهـا، كما لا بـد من الانفتـاح على الآخر والاستفـادة من حضارتـه، ونقصد بالآخر العالم الغربي».[20]

الـتراث الشعبـي بـين مطرقتـي: الحداثة والأصالة

إذا كان الموقـف من الـتراث الحضاري للأمة يقـع في صلب التضـارب والتجاذب بين الرافضـين له والمؤيدين، فـإن التراث الشعبي الـذي يشكل جانبـاً حيوياً ومهما في بنية الـتراث الثقافي للأمة يواجه رفضا مزدوجا من قبل الحداثيين والأصوليين معاً. فالتراثيـون أو الأصوليون ينتصرون للتراث الديني في غالب الأحوال، وهذا لا يعني أنهم يناصرون أو ينتصرون للتراث الثقافي الشعبي بـل يرفضون هذا الـتراث جملة وتفصيلا ويعملون علـى استئصـال شأفته. ويضاف إلى ذلك أن التراث الثقـافي الشعبي يواجه تحديـات العولمة الثقافية التـي تعمل على تفكيكه وتدميره بوصفه مكونا للهوية الوطنية والثقافيـة للأمة. وهذا يعنـي أن الموروث الشعبي يواجه مخاطر ثلاثية التكوين تتمثل في الحداثـة والأصالة والعولمـة. فالتيارات الحداثية الأصوليـة ترى المأثورات الشعبية باعتبارها ضد العلم والحداثة، والأصوليون يرون في هذا التراث صورة لتكوينات ثقافية مضادة للدين والقيم الإسلامية. وغالباً ما يضعون هذا التراث في دائرة التراث الوثني المعادي للقيـم الإسلاميـة السمحاء وذلك لأنه يتضمـن الأساطير والحكايات الشعبية والعادات والتقاليـد والفلكلور الذي يتنافر مع معطيات الشريعة السمحاء.

وغالباً ما يقف الحداثيون والتراثيون في خندق واحد من حيـث نظرتهم إلى التراث الشعبي بوصفـه مجرد خرافـات، وهروباً من العلم والمعرفة، وأداة ماضوية (رجعية)،

وثقافة بدائية متخلفة، وحفرية من حفريات الإنسان البدائي الأول، ومرد كل هذه النظرة الانتقاصيــة التي ترى أن هذا المأثور ينتمي لثقافة الرعاع، والبدائيين» و«ثمة من يرجع سبب الانتكاسات والهزائم إلى الانغماس في التراث الشعبي، وجعله في التأثير على الشأن العام». وتصل الباحثة بعد ذلك إلى أن «كلا من الرأيين العلمــاني، والديني يرجعان إلى ثنائيتــين متضادتين قاصمتــين، إما نكون مــع العلم الصرف لوحــده بمعزل عن أمور محيطنــا ودنيانا وثقافتنــا فنتقدم ونشتري الدنيــا، وإمــا أن نرجع إلى منابــع الدين، فنشتري الآخرة».

لقد تمكنت القــوى الأصولية المتطرفة من الوصــول إلى مناطق ريفية جبلية بعيدة لنشر ثقافتهــا المعادية للمــوروث الشعبي، ولم يكــن لهــا من هم سوى نهــي الناس عن الرقصــات والغنــاء والبهجــة التي تذهب عنهــم عناء بؤسهم ووطأة معاناتهم، ونسيت أن تحدثهــم عــن همومهــم وحاجاتهم إلى طرق وكهربــاء ومياه نظيفة، وحيثما ذهبت تتقصــى بقايا المــوروث الشعبــي من غناء ورقص وأزياء وحكايــات كانت تجد أفكارا تحرض الناس ضدهــا وضد ما تناضل من أجله، ومثلما وجدت قرى أعالي هضبة تعز تجتر تحريم البهجــة، وجدت أيضا مناطق في أقاصــي صعدة حرم أهلها أنفسهم متعة الرقص بسبب تلك الأفــكار التي احتكرت تفسير العالم لصالح قيمها الضيقة. تساءلت أروى بحــزن وغضــب معا: مــا الذي يضر رجل الديــن إذا اعترف قليــلاً من الثقافة الشعبية؟ وماذا سيصيبه من أذى إذا استمع إلى أغنية؟

فالهجوم على التراث الشعبي يتواتر في كثير من البلدان العربية إلى حد تدمير بعض الكتــب التراثية حيث قامــت وزارة التربية والتعليــم في فلسطين بإعدام كتاب «يا طير يــا اللي طاير» وهو كتــاب تراثي فولكلوري وهــذه القضية تطرح من جديد سؤالاً حول الموقــف العقلاني من الموروث الشعبي. فإذا كانت «ألف ليلة وليلة» وغيرها قد دُوّنت في عصر الخلافــة العباسية، مع ما تحويه من استعمالات اللغة العامة، ومضامين جنسية واضحــة، فمن غير المعقول ومن غير المنطق أن يتم إعدام الحكايات الشعبية العربية في القرن الواحد والعشرين، في مناطق السلطة

الفلسطينيــة، وبأوامر من وزارة فلسطينية، وبأيد فلسطينيــة[٢١]. وإعدام كتاب «يا طير يا اللي طاير» هو تساوق مع ما فعلته حركة طالبان في أفغانستان عندما دمرت التماثيل البوذية في بلادها، بحجــة محاربة الوثنية، وهم يتناسون أن المسلمين بدءاً من الخليفة عمر بــن الخطاب رضي الله عنــه، مروراً بدولــة الخلافة وحتى أيامنا هذه لم يدمروا التماثيــل الفرعونيــة في مصــر على سبيل المثال، ولسبب بسيط، أنها حضارة المصريين في مرحلة سابقة، ومع الفارق ما بين الفعلتين «إعدام الكتاب وتدمــير التماثيل» حيث أن الحكايات الشعبية الواردة في الكتاب بعضها يحمل مفاهيم دينية، كبقية موروثنا الشعبي. وليس غريباً أن نجد أساتذة جامعيين ينادون بتحــريم الاحتفــالات الفولكلورية معتبرين إياهــا خروجاً عــن الدين وهــم يعترضون علــى استخدام استعمــال مصطلح «التراث الشعبي» بكل مــا يتضمنه من قيم ومعاني، وهذا يتم نتيجة جهل كبير بدلالة ومضمون ودور الــتراث الشعبــي بوصفــه الشيفــرة الوراثية للهوية الوطنية والثقافية.

خاتمة:

الــتراث الشعبي هوية ثقافيــة إنسانية جامعة، إنه التاريخ الذي يحيا بين جوانحنا ويتأصــل في وجــدان أمتنا نبضــاً بالحياة والحب والجمال والحكمة والعطاء الإنساني، إنه نواة الهوية الوطنية ونسغ وجودها، منه ننهــل حكمتنا ونستلهم فيضــ قدرتنا على الحياة نستجوب آفاقها الإنسانية عبر الفن واللغة والقصــة والشعر والأدب والأسطورة والتاريــخ، والــتراث الشعبي كينونــة فينا نصقله ويصقلنا وندفعه بأمانة إلى الأجيال التي تلينا إرثاً إنسانياً ينير لهم دروب الحياة في مواجهــة الحب والحيــاة والموت والفرح والأحــزان، والــتراث الشعبــي لا نرثه بل نحن مؤتمنون عليــه وديعة ثقافية لأطفالنا وأحفادنــا مــن بعدنا يضمن لهــم هويتهم ويضفــي على حياتهم معنــى ودلالة وقيمة إنسانية. وهنا وليــس هناك يجب علينا أن نجدد فيه ونطور في فنونــه وعلومه ونبدع في تقديمه للأجيال دفئاً ثقافياً يمكنهم من الحفاظ على هويتهــم ووجودهم. وإذا كنا لا نستطيــع أن نجدد فيــه فإنه يجب علينا حمايته مــن الاندثار والتداعــي والسقوط

وهكذا يجب علينا أن نعمل على تدوينه وتصنيفه كما يجب علينا تدريسه وتعليمه وتأكيد أهميته صونا له من الاندثار والهزيمة والاندحار.

وعلينا في هذا المستوى من أهمية الحفاظ على تراثنا وإحيائه أن نستفيد من تجارب الأمم الأخرى التي حافظت على تراثها وضمنت له أسباب الحياة والبقاء، فالفكر الأوروبي «كان ولا يزال يتجدد من داخل تراثه، وفي الوقت نفسه يعمل على تجديد هذا التراث، تجديده بإعادة بناء مواده القديمة وإغنائه بمواد جديدة(٢٢). لقد أعاد الأوروبيون كتابة تاريخهم ورتبوه حسب العصور وجعلوا من كل قرن حقبة تتميز بخاصية معينة، فعملوا على سد الثغرات وإبراز عناصر الوحدة في تاريخهم الثقافي مبرزين منه ما يستجيب لاهتماماتهم مهمشين ما لا يستجيب، مستعملين المقص لإضفاء المعقولية على صيرورته وتموجاته.

وأخيراً يمكننا القول إن الاهتمام بالموروث الشعبي يشكل ضرورة تاريخية حيوية لأنه يشكل العمق التاريخي الحي لوجودنا وكنزاً ثقافياً ثراً لا يفنى لأجيال تريد أن تحقق وجودها وهويتها إذ لابد من العمل لتنمية القيم الإيجابية في هذا التراث والاستفادة منها في بناء الحاضر والمستقبل، ولا بد لنا في ذلك كله من الانفتاح على الآخر والاستفادة من حضارته وقيمه وعلومه الإنسانية، وأن نعمل على أن ننطلق من هذا التراث الخلاق لا أن ننغلق فيه.

الهوامش:

١- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩١، ص ٣٠.

٢- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط٢، بيروت، ١٩٩٩، ص ٢٣.

٣- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.

٤- عبد الله فهد النفيسي، التراث وتحديات العصر، الربيعان للنشر والتوزيع، ط١، الكويت، ١٩٨٦، ص ١٦. نقلا عن عماد الدين خليل، موقف إزاء التراث، مجلة المسلم المعاصر، العدد التاسع، ص ٤٤.

٥- عبد المجيد بوقربة، في معنى التراث مستويات المفهوم، مجلة فكر ونقد.

٦- نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٣ ص ٥٠.

٧- أحمد أبو زيد، التراث الشعبي.. التجدد الدائم رؤية أنثروبولوجية، ضمن: مجموعة كتاب الثقافة العربية والتراث، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ١٩٩٨، (صص ١٤١-١٥٩) ص ١٤٤.
٨- انظر: أحمد أبو زيد، التراث الشعبي.. التجدد الدائم رؤية أنثروبولوجية، ضمن المرجع السابق، ص ١٥٢.
٩- انظر: بيدبا الفيلسوف، كتاب كليلة ودمنة، ترجمة عبد الله بن المقفع، تحقيق: سالم شمس الدين، المكتبة العصرية للطباعة والنشر- بيروت، ٢٠٠٣.
١٠- محمود السيد، عصرنة التراث، مجلة التعريب، العدد العشرون كانون الأول ؟؟؟؟، ديسمبر، ٢٠٠٠.
١١- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط٢، بيروت، ١٩٩٩، ص٢٤.
١٢- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، المرجع السابق، ص٢٤.
١٣- محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٩، ص٢٣.
١٤- سيدي محمود ولد سيدي محمد، التنمية والقيم الثقافية، المعرفة السورية، عدد٣٨١، حزيران ١٩٩٥، صص٨٣-٩٥،ص٩٠.
١٥- أمين المعلوف، الهويات القاتلة: قراءة في الانتماء والعولمة، ترجمة نبيل محسن، ورد للطباعة والنشر، دمشق،١٩٩٩، ص ٩٢.
١٦- غاستون ميالاريه، التعددية الثقافية والتربية في القرن الحادي والعشرين، ترجمة محمد الشيخ، فكر ونقد، س٢ عدد ٢٢، أكتوبر، ١٩٩٨، صص ٩٣-١١٣، ص ١٠١.
١٧- أحمد سليم سعيدان، مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في الإسلام، عالم المعرفة، العدد ١٣١، الكويت، ١٩٨٨، ص ١٨٥.
١٨- محيي الدين صابر، التراث ومستقبل الأمة، ٢٠٠٦.
http://islamset.com/arabic/aheritage/teb/index.html
١٩- نصر حامد أبو زيد، مات الرجل وبدأت محاكمته، أدب ونقد ص١٠١ يناير ١٩٩٤ (صص٦٣-٦٨)، ص ٦٥.
٢٠- سيدي محمود ولد سيدي محمد، التنمية والقيم الثقافية، المعرفة السورية، عدد٣٨١، يونيو حزيران ١٩٩٥، صص٨٣-٩٥،ص ٩١.
٢١- جميل السلحوت، الموقف العقلاني من التراث ومجزرة الطير اللي طاير، ٢٠٠٧/٣/٩، موقع دنيا الرأي.
http://pulpit.alwatanvoice.com/category-7.html
٢٢- محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٩، ص٣٥.

الدراسات والبحوث



المسرح وقضايا المتلقي

د. وليد بوعديلة ٭

تعتبر قضية العلاقة بين الجمهور والمسرح من القضايا الهامة في حق النظريات الأدبية والمسرحية، لأنها تحاول أن تصل إلى لحظة التواصل والتفاعل بين الممارسة الجمالية الركحية والمتلقي الذي يدخل قاعات العرض وهو يحمل الأذواق المتباينة والقناعات المختلفة.

٭٭ أستاذ جامعي وكاتب جزائري.

العمل الفني: الفنان مطيع علي.

المسرح والسياق (الدلالة والمرجعية الاجتماعية)

إذا كان الخطاب المسرحي يتكون من التقاء ثنائية العرض والنص، فقد يكون من الضروري البحث في مفهوم النص قبل التوسع في تحليل العلاقة بين المسرح والسياق الحضاري، ذلك أن المسرح يجمع بين جمالية الكتابة وجمالية التمثيل، فهو-في البدء- نص مكتوب جاهز لأن يكون عملاً درامياً، وتلتقي الكثير من النظريات والأفكار في أن النص يتشكل من بنية منتجة تحمل دلالة ضمن إطار ثقافي واجتماعي[1].

نحن في هذا المقام نهتم بالمفهوم الأخير للنص، أي البعد الإنتاجي النصي ضمن إطار البنيات الثقافية، حيث يصعب فصله عنها، لأن هذه البنيات تسهم في تشكيل بنية النص وصناعة تميزه اللغوي عن غيره، وهو أمر يشمل كل التجارب الفنية، ولا يحيد عن ذلك الخطاب المسرحي، فيصبح الوجود الدرامي للفن من خلال بنيته المسرحية هو المعادل الموضوعي للوجود الإنساني[2]، وهو ما يتجسد على المستوى اللغوي، لأن لغة الواقع تحضر في بنية النص، بكل مدلولاتها الشعبية البسيطة، وبكل ثرائها التراثي، لكن مع منحها الطابع التقني الفني عند التوظيف داخل الإبداع، «فالنص الدرامي وهو يعالج الواقع منتقياً جوانب معينة منه، سواء اعتمد على التاريخ أو الأسطورة أو الفن الشعبي، أو اتصل مباشرة بهذا الواقع إنما يوظف لغة خاصة نتيجة تفاوض النص بينه وبين نصوص أخرى سابقة عليه»[3].

يعتبر تجسيد الواقع فوق الخشبة محاولة لتصويره ونقل جزئياته ومشاهده، بالسعي لتوظيف الوسط الاجتماعي الثقافي في عمل درامي، فكما لا ينفصل المساهمون في الإبداع المسرحي عن الظرف الواقعي، كذلك لا ينفصل الخطاب المسرحي عنه. وهنا نفتح سؤالاً آخر من أسئلة علاقة الفن بالمجتمع: فكيف يحضر المجتمع في الفن؟ بأي لغة وبأي دلالة؟ هنا يجب أن نؤكد على مسألة هامة وهي أن الحضور الاجتماعي ضمن الفضاء الجمالي لا يجب أن يكون حرفياً مباشراً، وإلا سقط في الوعظية والتقريرية، وإنما يجب أن يأخذ مستويات فنية خاصة لأن (القبض أو الاستحواذ على مفاتيح تلك الأدوات الاجتماعية في التعبير اليومي لدى الجماعة الاجتماعية، لا يعني فقط جمعها وتعدادها، ومعرفة تفاصيل حركيتها وديناميكيتها، بل إنه أيضاً مرادف أو معادل لها في التعبير وطرقه على خشبة المسرح كصيغة فنية)[4].

فلا يمكن أن تَكُونَ الدلالة الجمالية مع ذاتها الدلالة الاجتماعية، رغم أن الأولى تصنع هويتها انطلاقاً من الثانية، لكن الخصوصية الإبداعية لا تتحقق إلا من خلال صناعة عوالم تخرق الواقع وتتجاوزه، بعد أن تكون قد أخذت زادها السياقي اللازم لتقديم فضاء ينبض بالرؤى والأفكار، وهذا لا يمنع من ضرورة أن يتوفر الخطاب المسرحي على شروط خاصة في إطار تعامله مع الواقع، خاصة في المستوى اللغوي، حيث يجب مراعاة مناسبة اللغة للشخصية، ولكل شخصية معجمها، كما أن لكل شخصية ديكورها، فإن الشخصيات المسرحية نماذج مأخوذة من الحياة، والناس يتفاوتون في انتماءاتهم الاجتماعية والمهنية والثقافية والعائلية، ولكل فئة من هذه الفئات والانتماءات مصطلحاتها الخاصة بها ونمط تفكيرها»[٥]. ومراعاة ذلك يحقق نجاح الخطاب في ذاته (فنياً) وفي علاقته بالمتلقي (جمالياً).

وفي سياق المنظور الباحث في علاقة الخطاب المسرحي بمرجعيته، لا نغفل أن السياق قد يفرض على الخطاب قيوداً على مستوى الدلالة، فيقع الاختلاف عندما يحاول الخطاب توظيف بعض التشكيلات الجمالية الدرامية ليقول دلالات قد تحدث صراعات في مستوى مختلف البنيات الاجتماعية (دينية، تراثية، سياسية..)، مثلما هو الشأن عند توظيف المادة التاريخية، فرغم حرية الخطاب في تعامله الجمالي الدلالي مع التاريخي انطلاقاً من أنه «إذا كان مؤلف المسرحية التاريخية لا يستطيع أن يغير دلالاتها المألوفة عند الناس أو ينتزعها من إطارها التاريخي البعيد لتصبح صورة حية من صور الحياة المعاصرة بالاختيار والعزل والإضافة»[٦]. فهنا قد تدخل خطابات أخرى لتسائل الخطاب المسرحي وتقيد محاولته الإبداعية في التعامل مع التاريخ، خاصة في بعض المجتمعات التي يحركها الوعي القداسي للتاريخ فيكون هو الايديولوجية وهو الشرعية.

والإشكال السابق، نجده عند التوظيف الدرامي للجسد بعلاماته وايحاءاته، حيث يقع الممثل في إشكال مواجهة المشاهد، وينفتح الواقع المشهدي للمتلقي على ثنائية الجسد /المادة أو الجسد/ العلامة، و«نكون بهذا أمام وضع خاص لابد وأن يكون عليه جسد الممثل وهو وضع الانفتاح أمام كل الاحتمالات، والذي يتطلب تحرراً تاماً من القيود الوضعية كافة للجسد، سواء الفيزيائية (الوزن، الجاذبية..) أو النفسية (الانطواء، الانبساط..) أو الاجتماعية

(العادات والتقاليد والأعراف)، فمشكلة الممثل ليست في جسده ذاته بما هو عليه، ولكنها في الجسد العارض المتحول الخارج عن ذاته، الإيهامي الذي يُطلب منه إقناع المتفرج»[٧] والحديث عن علاقة المسرح بسياقه والإشكالات القيمية التي تواجهه (القواعد والضوابط التاريخية، الاجتماعية، الأخلاقية..) يجرنا إلى الحديث عن مسألة التواصل مع الخطاب /المرجع، وحتى لا يتسع الحديث فسنحاول الاقتصار على التفاعل مع السياق داخل الخطاب المسرحي، ودور ذلك في تحقيق الغاية التواصلية، مستفيدين من المشروع المعرفي التواصلي لها، «وإذا كان التواصل في حاجة إلى سياق، فإن العالم المعيش لا يقتصر دوره على توفير بعض عناصر هذا السياق، لأنه يشكل كذلك خزاناً من القناعات يعمل المشاركون في التفاعل على استلهام بعض علاماته ورموزه لاتباع الحاجة إلى التفاهم الذي يتولد داخل وضعية محددة بوساطة التأويلات القابلة لخلق الإجماع»[٨]، ومن ثمة فإننا ننفلت من قاعة العرض المسرحي، لنذهب إلى عوالم المجتمع، وكأننا نقوم بالعملية ذاتها التي حاولها «رولان بارت»، عندما أراد المطابقة بين اللغة والأنظمة غير اللغوية، وانطلق من



المعرفة اللسانية قصد كشف أنظمة التواصل غير اللغوية، ونحن في الخطاب المسرحي، نعود إلى السياق الاجتماعي ونبحث في أنماطه التواصلية، قبل أن نقرأ أو نشاهد المسرحية (نصاً وعرضاً) ونتواصل معها، خاصة إذا كانت مسرحية تأخذ عوالمها وتشكل فضاءاتها الدلالية انطلاقاً من المجتمع.

ثم إن الخطاب المسرحي يحتاج -مثل الخطاب السياسي- إلى أخلاق التواصل

التي دعا إليها «هابرماس» من خلال التداوليات الكلية، وذلك ليحقق تفاعله مع المحيط ومن ثم مع المتلقي، قبل أن يُؤسّس لوعي تواصلي من منطلق جمالي يتجاوز حدود الواقع الضيق وينفتح على أبعاد كونية وعالمية، ويجب التأكيد على أن «مفهوم الفاعلية التواصلية مرتبط عند هابرماس بمسألة العالم المعيش، لأنه لا يمكن التفكير في هذا العالم إلا من خلال مجموعة من نماذج التأويل، منقولةً بوساطة الثقافة ومنظمة بوساطة اللغة، ثم إن العالم المعيش يشكل السياق الذي من خلاله تتم عملية التفاهم بين الذوات»[9].

وهذا يحيلنا على قضية محلية وعالمية في الإبداع، بكل أنواعه وبمختلف خطاباته، ومهما يكن فإن العبقرية الإبداعية والمقدرة المعرفية للمبدع هما اللتان تؤهّلان الخطاب الإبداعي لتحقيق ارتقائه وتفاعليته مع محيطه أولاً ومع عالميته ثانياً.

إن العلاقات التداولية تشكل النظام التواصلي، وهذا النظام يتحرك في السياق الحضاري، ويأتي الخطاب المسرحي ليأخذ دلالاته ويبني بها عالمه الفني، بأشكاله ومعانيه، فيصادف -بذلك- مجموعة من الرموز والعلامات، وكي يفهمها عليه امتلاك الوعي التواصلي والمقدرة التأويلية، لأن تفسيره لدلالات الخطاب المسرحي (النص والعرض) صعب إذا كان بعيداً عن طبيعة الحقائق التواصلية الاجتماعية، وهذا يدفع بنا إلى البحث في المتلقي وعلاقاته بالخطاب وطريقة بحثه عن الدلالة.

التلقي في الخطاب المسرحي «البحث عن الدلالة»

تحمل العودة إلى السياق -في العمق- محاولة للتجاوب والانسجام مع المتلقي /الجمهور، لأنه وليد ذلك السياق، لهذا لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يلغي حضور المتلقي، فعليه أن يستحضره أثناء الكتابة الدرامية، مستحضراً معه مرجعيته الاجتماعية -الثقافية، فـ «لابد لمنتج النص أن ينسجم مع المحيط، ولأن أحد مكونات المحيط «المتلقي» الذي يريد المنتج أن يقنعه ويكسبه إلى جانب قضاياه، فإنه يلزمه أن يستخدم وسائل تعبيرية تساعده في ذلك، ويضع المتلقي نصب عينيه أثناء صنع تلك الرسائل، فيمحو ما يكتب أو يثبت حتى يتحقق له تكييف خطابه مع الطرف الآخر المشترك في الاتصال»[10]. لكن لا يجب أن يوقع بحث الكاتب عن المتلقي التواصل في فخ البساطة والخطاب المباشر، فعليه أن لا يجعل النص كاشفاً لمواقفه بصورة جلية لا تدفع المتلقي إلى التساؤل وإمعان النظر.

وإذا كانت الحركة المسرحية العبثية قد سعت لتقديم مسرح يتجاوز المتلقي ويخرق معاييره الجمالية فقد وقعت في إشكال عدم تجاوب الجمهور (خاصة في المجتمع العربي الذي لم يتفاعل مع رموز وعلامات الأداء الدرامي العبثي) حتى لا نقول نفوره، فالمباشرة أو الإغراق في الترميز لا يخدمان الخطاب المسرحي كما لا يخدمان المتلقي، وفي كل حالة يجب التأكيد على ثقافة المتلقي، فعليه أن لا يدخل قاعة العرض من غير خلفية معرفية -ولو بسيطة- بطبيعة الخطاب المسرحي وبتقنياته الجمالية المختلفة وبكل الإشارات التي قد تحملها المشاهد والحركات، لكي يتمكن من معرفة الدلالة الدرامية لكل كلمة أو حركة.

إن متلقي الخطاب المسرحي ينجز تواصله مع هذا الخطاب عبر مستويين: الأول يهتم بالأداء اللساني والثاني يهتم بالإرشادات المكانية وعلاماتها. لأن المسرح ينطلق من زمن الكتابة النصية إلى زمن العرض المسرحي الدرامي، «وإن العلاقة بين النص الدرامي والعرض المسرحي علاقة جدلية، إذ كلا الطرفين يستدعي الآخر من مرحلة الكتابة من طرف المؤلف إلى مرحلة التلقي، مروراً بمحطتي الإخراج والتجسيد المادي من طرف الممثل»(١١).

وعندما نتحدث عن الإرشادات المكانية فإننا نقصد الفضاءات التي يتحرك فيها وعليها الممثلون، وينجزون فاعلة النص المسرحي وحضوره الركحي، ليتحول المكان إلى علامة تقول وتكشف الكثير من الدلالات، فيتجلى -بقوة- دور المتلقي للخطاب المسرحي، وهو يتفاعل مع علامات المكان، وهنا يتحول المسرح إلى فضاء لتحرك العلامات المختلفة، و«الإنسان منتج للعلامات والرموز ومستهلك لها في الوقت نفسه، فهو الذي ينتج العلامات ويجعلها أدلة على أفكاره وعواطفه وتوجهاته وهو في الوقت نفسه مستهلك للعلامات، لأنه يستعملها للتواصل أو لتبليغ رسائل مخصوصة بطريقة مكثفة»(١٢).

وإذا عدنا إلى النظريات الأدبية نجدها لا تغفل الدور الجمالي للمتلقي، فالظاهرة الأدبية عند ميشال ريفاتير مثلاً تستوي في علاقات النص بالواقع، كما أن النص بالمفهوم الذي جاء به رولان بارت تجربة معرفية يخوضها القارئ مع العلامات، مستفيداً من كل معارفه ومن مخزونه الثقافي ليحل شفرات النص ويكتشف خصوصياته الفكرية في مستويات عميقة، ولا يخفى علينا أنه «إذا كان مستهلك الأثر الإبداعي يستخدم حساسيته الشخصية

وثقافته وذوقه وميولــه، فإن استجابة الأثر لتعدديــة القراءات تدل علــى حيازة النص لصفة الأثر الجمالي بالفعل، وقابلية النص لتعدديــة القراءات هذه بقــدر ما تدل على نوع من الفن، فإنها لا تفقده مع ذلك وحدته الخاصة»[١٣].

ولا تتحقق غاية التلقي إلا بالتواصل مع الخطاب المسرحي، وهذا التواصل لا يتحقق إلا إذا فهــم المتلقي منطق العرض المسرحي واستوعب دلالاتــه، واستطاع أن يكشف كل علامــة من العلامــات التي تتحــرك فوق الخشبة، فيصبح مشاركاً في العرض، وتلك هــي روح التلقــي فـ(جوهر عمليــة التلقي يتضمن مشاركة فعالة من المتلقي)[١٤]، وإذا حضر الإدراك والفهــم للخطاب المسرحي، تحقق للمتلقي الاستمتاع والنشوة، مع عدم إغفــال أن هذا الأمــر لا يتحقق لكل متلق، فالذين يحضرون العرضــ المسرحي ليسوا في مستــوى ثقــافي واحد، بــل إن ظروفهم الاجتماعيــة والثقافيــة متباينــة، ومن ثم ستتباين استجاباتهم ومشاركاتهم في الخطاب المسرحــي، بل إن المشاهــد ذاته قد لا يجد الاستجابــة نفسها مع الخطاب المسرحي في سيــاق أخر فـ«لا يتعلق أفق التوقعات بقارئ معــين أو مشاهــد معين في فــترة تاريخية بعينها، فكل قارئ له أفق لتوقعاته الخاصة، وكذلــك الحــال بالنسبــة إلى كل مشاهد، وكل فــترة تاريخية يكون لهــا أفق توقعاتها السائــدة»[١٥] وأول ما تطمــح إليه توقعات متلقي الخطــاب المسرحي هو القبض على اللحظــة التواصلية مع الخطاب، من خلال معرفة كلية بفضاءاته، ثم معرفة جزئية بكل عناصره الدرامية الحاضــرة فوق الخشبة، وهي عناصر تمثل علامات في وجه المتلقي، فلكل حضــور في العرض إحالــة على أمر خفي، منه الغياب، وهو المعنى العميق، ومن ثم فـ«في ضوء المنظــور السينمائي، نجد أن خطاب العرض المسرحي، إن هو إلا علامات جزئية تؤســس مجتمعةً العلامةَ الكبرى كما جــرى تسميتها، وثمة علائــق سببية تربط بــين تلــك العلامــات، تشــكل في النهاية المنظومة العلامية للخطــاب المسرحي»[١٦]. وهــذه المنظومــة العلامية تصنــع مشاهد درامية، تنطلق من تلــك العلاقات النسقية بــين التقنيات الجمالية البصرية –السمعية التي يراها ويسمعها المتلقي، وهو على يقين بأنها تحمل فيضاً من الرؤى والإشارات.

من لحظة مكاشفة العلامــة الدرامية، تتحقــق فاعليــة التلقي، ذلــك أن «فاعلية التلقي تمثل كتلة من العلامات ذات الدلالات المتعددة، التــي يفترض أن يحــاول المتلقي تحديدهــا وسبر أغوارهــا وأبعادها، أي أن

المتلقي يسعى باتجـاه تلقي الأفعال المرسلة إليه صوب ترجمتها إلى أفكار ومشاعر»[١٧]. فيتحول المشاهد من دور المستهلك للخطاب إلى دور المساهم والمشارك فيه، «ولا يتم هذا الأمر دون تفاعل حيوي بين المتلقي وخطاب العرض، عبر إكماله لفراغات العرض وفك شفراته»[١٨]. وكل تلك المساهمات التفاعلية لا تتحقق للمتلقي دون معرفة درامية، ودون وعي درامي عميق، هذا الوعي الذي يمكنه مــن معرفة مرجعيات الخطــاب المسرحي، ويساعــده في إنجــاز قراءة نقديـة للنص والعرض المسرحيين، ولاشك أن غياب الذوق والإحساس بالجمال سيكــون عائقاً أمام المتلقــي، فبدون التوحد الحميمي مع كل ما هو جميل لن يتمكــن المتلقي من استحداث لحظــات المتعــة والإفــادة أمــام الخطاب المسرحي، وتبقــى جدلية المتلقي -المسرحي مرتبطة بسياقــات اجتماعية ومتفاعلة مع منطلقــات معرفية مختلفــة، يجب الوقوف عندهــا، قبل أي بحــث نقــدي، ومن هنا فسنحــاول التوقف عند الرؤيــة الجمالية -الدلالية للمسرح الاحتفــالي، فيما يخص مفهوم التواصل مع الجمهور /المتلقي، وذلك بعد تقديم مختصر لبعض الرؤى القديمة في تاريخ رحلة الخطــاب المسرحي منذ الزمن الدرامي الإغريقي.

التجارب المسرحية والتواصل (عند الإغريق والعرب)

لا يمكن أن نبحث في المسرح المعاصر، إلا بعد قراءة أهم محطات تطوره عبر التاريخ، بداية من التراث المسرحــي الإغريقي، وفي سيــاق بحثنــا في مجموعة مــن التساؤلات المعرفيــة حــول علاقة الخطــاب بالمتلقي وانفتاح هــذا الخطاب على سياقه وحضور كاتب النص مع المخــرج في واقع اجتماعي ثقافي، نعــود إلى بعض الأسمــاء المسرحية القديمــة: «فصفو كليس» اختــار المشاركة في المشهــد السياسي، وتفاعلت نصوصه مع الفلسفة والخطابــة، وكان ينزع نحو السمو بلغته وتراكيبــه الدرامية ليحقــق إبداعية عملــه المسرحــي، واختــار تفاعــلاً خاصاً مع الــتراث: فتجاوز الحديث عــن الآلهة، واكتفــى بالإنسان، وتميز خطابــه بالثورية والصراعية وعدم اليأس الوجودي وجعل من فكرة البحــث عن جوهر الإنسان أهم فكرة لنصوصــه، فكانت أعماله تصــور الإنسان الذي يقاوم بحثاً عن الفردية والاستمرارية، من خــلال الشعور بالحريــة والإرادة، وفي المقابل نجد «يوربيدســ» يعيش منعزلاً بين الكتب والمؤلفات باختلاف مضامينها (فنون، فلسفة، علوم،...) واختار حرية التصرف في

المادة التراثية، متجاوزاً المقدسات التاريخية، حتى سُمِّي عصره بالتمزق التراجيدي، نتيجة التغيرات الكبيرة التي أدخلها على المسرح، وإذا توقفنا عند «إسخيل» فنجده مبتعداً عن الفضاء السياسي، وجاعلاً من الإنسان في نصوصه مرغماً على الصمت والثبات أمام القدرة التي تمكّن الآلهة والقضاء مقدمتان على الإنسان في مسرحه، ذلك أنه ينطلق من وعي قداسي للتاريخ، ومن ثم رفض فكرة النزول بموضوع المسرحية من الآلهة إلى الإنسان.

إن وقوفنا عند ذلك الثلاثي، لم يكن عبثاً وإنما للإشارة لهذا التفاعل بين السياق والخطاب، وتأثير الأول في مادة الثاني، من حيث بنائها وموضوعاتها، فلكل خطاب إبداعي منطلقاته الفلسفية، كما سنرى عند الوقفة الموجزة عند المسرحين الأرسطي والبريختي.

فالمسرح الأرسطي[19] يطمح إلى تحقيق التطهير لدى المتلقي، فيتخلص من الخوف ويصبح متزناً، وفي الأبحاث النفسية الحديثة اشتمل التطهير المكبوتات والرغبات الحبيسة في النفس البشرية، «والتطهير يعتمد على التعرف والتعرف عملية معرفية، أي عملية ترتبط بالفهم الكامل للأحداث التي تقع أمام المشاهد، وبهذا يكون للتطهير معنى معرفي أعمق من معناه الانفعالي»[20]، وهو ناتج عن تفاعل حميمي بين المتلقي والخطاب المسرحي. يجتمع فيه الانفعال مع المعرفة، وتحدث اهتزازات نفسية كبيرة عند المتلقي. تدفعه إلى تجاوز عقده أو مشاعره المضطربة، وهنا تظهر أهمية التقنيات الدرامية في التأثير في نفس ووعي المتلقي المشاهد، لأنه بالمشاهدة «تتوالد المعاني والأفكار والأهداف والدوافع والاهتمامات لدى المتلقي، ومن ثم يقوده الفعل المسرحي بل النشاط المسرحي كله -بما يشتمل عليه من إضاءات وصوت وموسيقى وديكور وغيرها نحو حالة خاصة من الفهم الكامل»[21]. وإذا تحدثنا بلغة البعد التداولي للبلاغة من منظور «هنريش بليث»[22] لقلنا إن العلاقة التواصلية بين المتلقي والخطاب في المسرح الأرسطي، أو في المسرحيات ذات المنزع الأرسطي هي علاقة ذات مقصدية تهييجية تبحث عن الانفعالات العنيفة التي تصيب المتلقي.

أما المسرح البريختي الملحمي فقد تأسّس على إثارة الفكر وليس الشعور، فكان بعيداً عن استراتيجية تهييج المتلقي على المستوى الانفعالي العاطفي، لقد أراد بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦) لمسرحه أن يسائل العقل وأن يهزه. وأراد لمسرحه -كذلك- أن يتواصل

مع المتلقي /الفكر وليس المتلقي/ المشاعر، بـل «إن مسرحياته تتحول فيها المشاعر إلى وقائع يراهـا المتفرج ويواجههـا ليدرسها. في حين كانت المسرحيـات قبله مبنية على الشعور فحسـب، ولا يفترض في مسرحياته أن الإنسان قد أحيط علماً بجوانبه وأنه غير قابل للتغيير، بـل فيها موضوع بحث، متغيّر دائماً ومبعث تغيّر لعالمه»[٢٣] ويتفاعل المتلقي مع هذا المسـرح تفاعلاً يقارب أخذ الدرس التعليمي، لأنـه يدفـع إلى التأمل والبحث العقلاني وقياس الأمـور فيما بينها وصولاً للدلالة، فانقطاع الأحـداث (الفصول) في مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) لبرخت يدفع المشاهد إلى التفكير لإيجاد الرابط بين الأحـداث، قصد التمكن مـن معرفة معنى الخطـاب المسرحي، هذا المعنى هو أن الشر موجود في كل مكان، ويتخذ أساليب مختلفة، وهنـا «تبدو العلاقـات الاجتماعية فاسدة معوقة تستدعي الثورة الشاملة، فالعلاقات بين الأحداث في تلك المسرحية محكمة، تبين عن نوع من الوحدة الفكرية والإيقاع الذهني وإن كانت لا تبدو جليّة لأول وهلة»[٢٤].

وهذا الوعـي البريختي يحيلنا على بعد تداولي بلاغـي هو المقصديـة الفكرية في غرضها التعليمي وكذلك الحِجاجي، باعتبار الخطاب المسرحي يقـدم للمتلقي معلومات عن قضايا إنسانية، كما يرغمه على العودة إلى العقـل لتقديم الحجـج البرهانية على إشكالات وجودية هامة.

وبعد مـا سبق نجد أن المسرح الأرسطي يُدخل المشاهد في الموقـف المسرحي مزوِّداً إياه بالأحاسيس والتجارب الانفعالية، بينما المسـرح الملحمي البريختي يجعـل المشاهد ملاحظاً، يستعد لاتخـاذ القرارات وقراءة الأفـكار المتصارعة ومعرفتهـا، فماذا عن التجربة التواصلية في المسرح الاحتفالي؟

يمكن أن نجيـب عن ذلك السـؤال إذا قرأنا أهم النقاط التـي تتفاعل مع المتلقي في بيـان المسرح الاحتفالي الأول «صدر سنة ١٩٧٩»[٢٥] حيـث دافـع عن رؤيتـه الكاتب والناقد المغربي عبد الكريم برشيد إلى جانب مخرجـين وممثلين مغربيـين،وكان المنطلق ثقافياً يتأسس على مرجعية حضارية ترفض الأسـس التي قام عليها المسرح العربي لأنها منفصلة عن هوية المجتمع وتاريخه الثقافي. لكن، لنعود مجدداً إلى إشكالية التواصل، فما هي البدائل الجمالية الدلالية التي يقدمها خطاب المسرح الاحتفالي في علاقته بالمتلقي /الجمهور العربي؟

إن هذا المسـرح يحمل تصـوراً جديداً لكل شيء يهم الوجود الإنساني، والاحتفالية عنده هي التعبير الحر والتلقائي عن الحياة

وهي في حالة الفعل والحركة لا في حالة الثبات والسكون، لذلك رفض القول بأن ذوق الجمهور ثابت غير متغير، وهذا لعوامل الظروف الزمنية والمكانية المتغيرة، إضافة إلى ارتباطات ثقافية واجتماعية يتفاعل معها الإنسان /الجمهور، ومن أهم مبادئ الاحتفالية اعتبار المسرح بالأساس موعداً عاماً للقاء فئات اجتماعية مختلفة ومتباينة، ولغة الاحتفال هي لغة جماعية تؤسس لأبعاد وجدانية وفكرية، وهنا يرتفع الصوت المنادي بأن المسرح تظاهرة شعبية عامة وهنا تتجلى حركية الفعل المسرحي وهي تقوم على الفعل التحرري، بمعنى تحرير الفنون والآداب والصناعات التي يتم ابداعها، فلا قيد للقواعد ولا سلطة للمقاييس الكلاسيكية في بناء الأعمال الإبداعية.. لذا فعلى الممثل أن يخرق حدود الأقنعة، وأن يتجاوز المفاهيم الشكلية للعمل المسرحي فلا مساحيق، ولا أضواء، ولا ديكور، ولا موسيقى.. باختصار لا تخطيط.

والمسرح الاحتفالي لا يلغي علاقة الفن بالسياق، فهو يطمح إلى أن يرصد جوهر الواقع، أما التاريخ، فإنه يحاول أن يقرأ روحه وفلسفته، لأجل صناعة تاريخ آخر مغاير، ويضاف إلى ذلك، اهتمام الاحتفالية بالتراث، وكأنها تريد أن تؤسس لعلاقة حميمية مع المتلقي، من خلال توظيف كل أبجدياته التواصلية في واقعه، فالمسرح الاحتفالي مسرح شعبي بالأساس؛ يتفاعل مع روح الشعب ويستفيد من مخزونه الثقافي، بكل عنائه وسحره (شكلاً ورؤية) لأن هذا التراث وليد شرعي للوجدان الشعبي، ويحمل الاحتفال رؤية التغيير والتجاوز، فيجب على المشاهد أن يتزعزع داخله، لايجب أن يركن إلى فجائعه، ومن هنا تتجاوز الاحتفالية حدود العرض، لتنفتح على آفاق الأمة العربية، ذلك أن المسرح الاحتفالي يعلي من شأن الإنسان الذي يأتي من عمق أوجاعه ليرفع لواء المصادمة، وينتقل من المأتم وأصوات النحيب في زمن القتل، نحو أعراس وأصوات الزغاريد في زمن الاحتفال، احتفال اللغة، احتفال الفكرة، احتفال الشخصيات المسرحية، احتفال العرض المسرحي الذي هو بمثابة احتفال العرض الحياتي.

وإذا عدنا من جديد إلى بيان المسرح الاحتفالي، فسنقرأ دعوات للعودة إلى الجمهور، ودفاع عن الشعب، حتى إن الاحتفالية هي مؤسسة شعبية تحترم الجمهور وتشركه وتحاوره وتعبر عن وجدانه وقضاياه، لذلك نجد المسرح الاحتفالي يتخذ شكلاً مفتوحاً فلا ستائر ولا حواجز،

وهذا لتأسيس الاندماج مع الجمهور، بل إن حضرت الوسائل الدرامية المساعدة، فهي تركب بمساهمة الجمهور ومشاركته.

هذه بعض العلامات التواصلية في المسرح عبر تطور الأزمان واختلاف الثقافات، و قد رأينا صعوبة الفصل بين الإبداع والسياق الذي أنتجه، فالمبدع يتفاعل ويأخذ أبجديات صناعة المشاهد، ولا يمكن فهم المشاهد فوق الخشبة من دون وعي درامي ومعرفة بخصوصية سياق الخطاب، وتتمثل فاعلية تلقّي المشاركة في العرض وإنتاج العلامة الدرامية.

الهوامش:

١- للتوسع ينظر سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، لبنان –المغرب، ١٩٨٨، ص٣٢ وما بعدها.

٢- سعد أبو الرضا: في الدراما-اللغة والوظيفة، منشاة المعارف، مصر ١٩٨٩، ص١٥٩.

٣- المرجع نفسه، ص١٨٩.

٤- مشهور مصطفى: المسرح العربي والبحث عن صورة الذات في صورة الآخر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، عدد١- سبتمبر /١٩٩٦، ص٥١.

٥- فرحان بلبل: أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي، مصر، ١٩٩٦، ص١٣٧.

٦- عبد القادر القط: من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية، لبنان ١٩٧٨، ص٥٣.

٧- صالح سعد: ازدواجية الأنا – الآخر، والبحث في تقنية الممثل العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، العدد١، سبتمبر١٩٩٦، ص٣٦

٨- محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هابرماس، أفريقيا الشرق، المغرب ط٢، ١٩٩٨،ص١٨٩.

٩- المرجع نفسه، ص١٦٩.

١٠- فائح شبيب العجمي، العلامة بين فهم القارئ وفهم كاتب النص، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد٢٨ العدد الأول، سبتمبر ١٩٩٩، ص٣٥٦.

١١- أيمن بن إبراهيم: شعرية الإنشاء في الخطاب المسرحي، مجلة المسرح، تصدر عن الهيئة م ع ك، العددان ١٤١-١٤٢، سبتمبر ٢٠٠٠، ص٥٧.

١٢- حسين خمري: سلطة الرمز: سيميائية القراءة، أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، ماي ١٩٩٥، ص١٣٠.

١٣- حميد الحمداني: النص الأدبي في ضوء نظرية التلقي، مجلة البحرين الثقافية، تصدر عن المجلس الوطني (ث ف أ) دولة البحرين، عدد٢٢ أكتوبر ١٩٩٠،ص٨٠.

١٤- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، سلسلة عالم المعرفة (٢٦٧)، تصدر عن المجلس الوطني –ث ف أ- الكويت مارس٢٠٠١، ص٣٤٠.

١٥- المرجع نفسه، ص٣٥٠.
١٦- ١٧- ١٨-باسم الأعسم: التلقي في الخطاب المسرحي، مجلة البحرين الثقافية، عدد ٢٥، يوليو ٢٠٠٠، ص١٣٥.
١٩- سعد أبو الرضا: في الدراما: اللغة والوظيفة، ص١٧٧، وما بعدها.
٢٠- ٢١- شاكر عبد الجميل: التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجيا التذوق الفني)ص٣٤٦.
٢٢- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية -نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص -ت محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب ١٩٩٩، ص٢٥ وما بعدها.
٢٣- غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، لبنان، ١٩٧٣، ص٥٩٤.
٢٤- المرجع نفسه، ص٥٩٧.
٢٥- اقرأ البيان في: محمد كامل الخطيب: نظرية المسرح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ١٩٩٤.



صالح نصر الله بن سلّوم الحلبي
حكيم باشي السلطنة العثمانية

د. محمد ياسر زكّور ⊛⊛

نلقي الضوء في هذا البحث على علم من أعلام الطب العربي الإسلامي الذي ظهر بفترة كانت تدعى خطأً بفترة الانحطاط، لا بل ظهر فيها العديد مـن الأعلام ممن ألّفـوا وصنفوا وأضافوا إلى العلـوم الكثير وذلك في فترة العهـد العثماني، فهـذا طبيبنا صالح بن نصر الله الحلبـي الذي تنقل بين حلـب والقسطنطينيـة، وتوفي(سنة١٠٨١هـ/١٦٧٠م)، يعتبر مــن أبرز من

⊛⊛ طبيب وباحث في تاريخ العلوم الطبية.

ظهــر في تلــك الفترة ووضـــع مؤلفاته التي سنستعرضها، فكانت مـــن أهم المؤلفات في عصرها. هذا إضافة إلى دور من ترجم من اللغة التركية إلى العربية أمثال محمد الريّس الغــزي الذي يظهـــر العلاقـــة الوثيقة بين العرب والأتراك ولاسيما في العهد العثماني الذي يعتبر امتداداً لعهود الحضارة العربية الإسلامية، والتـــي كان للعثمانيين دور بارز في المحافظـــة على هذه الحضـــارة ومتابعة ألقهـــا، ولعل المؤتمر الـــذي عقد مؤخراً في دمشق (٢٢-٢٥ حزيران ٢٠٠٩) حول القدس في العهـــد العثماني، وكان لي شرف المشاركة فيه بموضوع حول «أطباء وبيمارستان القدس في العهد العثمـــاني» ألقى أضـــواء ساطعة علـــى دور العثمانيين واهتمامهـــم بمتابعة مسيرة الحضارة العربية الإسلامية في القدس وغيرها من البلدان التي كانت تحت الحكم العثماني.

رئيس أطباء السلطنة العثمانية

صالح بـــن نصر الله الحلبـــي الحنفي، ويعرف بابـــن سلّوم؛ رئيـــس الأطباء بحلب ثـــم بالقسطنطينية، حكيـــم باشي السلطنة العثمانيـــة، ونـــديم السلطـــان محمـــد بن إبراهيـــم[1]، أسهـــب المؤرخـــون في مدحـــه وقالـــوا[2]: أظهر في فنـــون الطب كل معنى غريب، وركّبها بمقدمـــات حسّه كل تركيب عجيـــب، فأنتـــج استخـــراج الأمراض من أوكارها، وكان كل طبيب يعجز عن إظهارها، كان للطفـــه إذا جسّ نبضـــاً يعطيـــه روح الأرواح، ويفعل لرقته في النفوس ما لا تفعله الراح، شاع ذكره في الآفاق، ووقع على كمال فضله الاتفاق. وبالجملـــة فجميل فضائله مما تقتصر عن وصفه جمل العبارات.

صورة رقم (١) رســـم تخيلي لصالح بن نصر الله.

صـــورة رقم (١أ) محمد خـــان الرابع بن إبراهيم.

ومدحـــه شعـــراء عصـــره منهـــم؛ عبد الباقي بن أحمد السمّان الدمشقي بقصيدة مطلعها:

بذكرك بعد الله يستفتح الذكر
فما لسواك الآن نهي ولا أمر
وباسمك يُسترقى السقيم فيشتفى
به ويسحّ الغيث أو يبطل السحر

نشأته:

صـــورة رقـــم (٢) مخطـــوط فوائـــد الارتحال

ولـد صالح بـن سَلّوم بحلـب ونشأ بها وأخـذ عن أكابر شيوخهـا، واشتغل بالعلوم العقلية وجدّ في تحصيلها في الليل والنهار، حتى بـرع وغلب عليه الطـب، وكان حسن الصوت طيـب المغنى، عارفاً بالموسيقى، ثم تـولى مشيخة الأطباء بحلـب، ولم يزل على تلك الحال حتى رحل إلى قسطنطينية الروم واختلط بكبرائهـا واشتهر أمره بينهم، ونما حظه حتى وصل خـبره إلى السلطان محمد بن إبراهيم خـان فاستدعاه وأعجبه لطف طبعه، فصيّره رئيـس الأطباء وأعطاه رتبة قضاء قسطنطينية، وقربه وبلغ من الإقبال ونفوذ الكلمة مبلغاً رفيعاً. وكان يحضر دروس شيـخ الإسلام يحيى المنقـاري، ويورد عليه ما له مـن المناقشات فيعجز عن جوابها كل الحاضرين، وذكاؤه في الروم لا ينكر، وهو في الفضل عندهم أشهـر من أن يذكر. وكانت وفاته بمدينـة يني شهـر[٣] وهو في خدمة السلطان سنة إحـدى وثمانين وألف، وقيل بالقسطنطينية.

مآثره ومؤلفاته:

يعتبر صالح بن نصر الله الحلبي الجامع بين الطـب القديم والطـب الحديث؛ فهو أول من بـدأ بإدخال التراكيـب الكيميائية عـن الإفرنج حين ترجم كتـاب براكلسوس «الطب الجديد الكيميائي»، وكتاب قروليوس «الكيمياء الملكيـة» إلى العربية، وإضافة لما كان يعتمده، في تصنيف ومعالجة الأمراض، مـن آراء الأطباء القدماء أمثـال؛ أبقراط وجالينوس وغيرهمـا، والأطباء الإسلاميين كابن سينا والرازي وداود الأنطاكي وغيرهم، نرى أنه بدأ بإدخـال آراء أطباء الإفرنج لما كان لـه بهم من صلـة ومتابعة واطلاع على آرائهـم أمثـال؛ براكلسوس رئيـس أطباء الكيماوية السويسري (الجرماني سابقاً)[٤]، وسنارتوس الجرماني، وقروليوس الجرماني، وأنطون الفرنسـاوي، ويوبرتوس الأسباني، ويوحنا الإنكليزي وغيرهم.

صورة رقم (٣) مخطوط الكيمياء الملكية، نسخة معهد طوكيو.

ولعـل أهم ما تركه لنا ابن سَلّوم الحلبي -رحمـه الله- اكتشافُه وتصنيفُه للكثير من الأمراض الحديثة الجديدة، وكذلك الكثيرُ من الأدوية الجديدة المفـردة والمركبة التي وجدت في مؤلفاته، من هذه الأمراض؛ مرض الحمى العَرَقيّة (العَرَق الإنكليزي)، وتصنيفه لمراحل الداء الإفرنجي (Syphilis) الأربعة المعروفة حالياً، فضلاً عن ذكره لاختلاطات

لا تحصى لهذا الداء، ومن الأمراض الحديثة أيضاً وصف مرضاً يسمى بليكا (Plica)؛ وهو مرض يصيب الشعر والمفاصل، ومرض الإسقربوط (Scurvy) والمعروف حاليا بسبب نقص فيتامين (C)، وغير ذلك من الأمراض.

ومن الأدوية المفردة والمركبة التي لم تعرف من قبل ورد في مؤلفاته الكثير، ومنها: جلابا وهو جذر نبات يؤتى به من بلاد الدنيا الجديدة (أميركا)، غوتا غنيا وهو صمغ يؤتى به من بلاد جين ماجين[٥]، ديا سنتا كذا اسمه عند الإفرنج وهو معجون الجواهر، حطب القديسين الذي يؤتى به من بلاد الدنيا الجديدة، واستخدام ورق التبغ في تركيب الكثير من المراهم، وكذا عصير ورقه، وغير ذلك.

ومن شعره قوله:

سقاني من أهوى كلون خدوده
مداماً يري سر القلوب مذاعا
ومذ شبب الإبريق في كأس حاننا
أقامت دراويش الحباب سماعا

مؤلفاته:[٦]

١- برء الساعة في الطب.

٢- الطب الجديد الكيميائي لبراكلسوس، والكيمياء الملكية لقروليوس الألماني، اللذين ترجمهما ابن سلّوم إلى العربية، حققهما الدكتور كمال شحادة[٧] (رحمه الله).

٣- غاية الإتقان في تدبير بدن الإنسان: ويتألف الكتاب من أربع مقالات؛ سنذكرها لاحقاً.

٤- غاية البيان في تدبير بدن الإنسان: يتألف من مقدمة في حد الطب وأربع مقالات أيضاً، سنذكرها لاحقاً.

وكتابيّ غاية الإتقان، وغاية البيان، يشتركان في معظم المقالتين الثالثة والرابعة، ويختلفان في المقالتين الأولى والثانية، لذلك فبعض المؤرخين عدّ الكتابين كتاباً واحداً، ومنهم من جعل المقالتين الثالثة والرابعة من غاية الإتقان كتاباً منفصلاً. ومنهم من جعل الطب «الجديد الكيميائي»، و«الكيمياء الملكية» القسم الرابع من كتاب «غاية الإتقان».[٨]

كما يوجد مختصر بعنوان: «ضابط صحة الإنسان المنتخب من غاية البيان» للسيد محمد درويش سنة ١١٧٠هـ في (٥١) ورقة.[٩]

(غاية الإتقان، وغاية البيان في تدبير بدن الإنسان)

وإنني إذ قمت بجمع هذين الكتابين وتحقيقهما واختصارهما في كتاب واحد أسميته «الفوائد الفريدة والأمراض الحديثة الجديدة»، حيث باعتقادي أن الكتابين مكملان لبعضهما البعض، ثم إن الكثير من المسميات والمفردات الجديدة في «غاية الإتقان» مشروحة في «غاية البيان».

النسخ المستخدمة في التحقيق

١- غاية الإتقان في تدبير بدن الإنسان، نسخة ولي الدين في المكتبة السليمانية باستانبول برقم ٢٥٢٠. عدد أوراقها (٣١٧) ورقة. كتبت سنة ١١٤٣هـ. وهي من أكمل وأجمل النسخ حيث تحوي المقالات الأربع. وهي نسخة منقولة عن خط المصنف، فهي من أقدم النسخ، وهذا ما ثبت في حاشية الورقة الأولى من المخطوط قول الناسخ: «وبعد فهذا كتاب جمعنا فيه قوانين تركيب الأدوية إلخ.. صح حرر من خط المصنف».

ويلي هذه النسخة رسالة في الحميات الرديئة والوبائية والوباء والطاعون وبيان أعراضها وأعراض حميات العفونة لمرقادوس الطبيب في أسبانية، ويليها أيضاً رسالة في مرض الإسقربوط. وتفردت هذه النسخة بهاتين الرسالتين.

صورة رقم (٤) بداية مخطوط غاية الإتقان نسخة ولي الدين.

٢- غاية الإتقان في تدبير بدن الإنسان؛ نسخة خاصة محفوظة لدى ورثة الطبيب جورجي حكيم المتوفى في إدلب سنة ١٩٠٤م. عدد صفحاتها ٣٤١ صفحة، لا يوجد تاريخ النسخ أو اسم الناسخ، وتحوي المقالتين الثالثة والرابعة.

صورة رقم (٥) غاية الإتقان نسخة جورجي حكيم.

٣- غاية الإتقان في تدبير بدن الإنسان؛ نسخة المكتبة الطبية الوطنية بواشنطن، برقم MS A١٣، عدد أوراقها ١٧٢ ورقة، الناسخ سمعان مصطفى سنة ١١٦٢هـ، وتحوي المقالتين الثالثة والرابعة.

صورة رقم (٦) غاية الإتقان نسخة واشنطن.

٤- غاية البيان في تدبير بدن الإنسان؛ نسخة الظاهرية في مكتبة الأسد بدمشق برقم ٧١٠٨، عدد أوراقها ١٦٠ ورقة. سنة النسخ ١٢٥٩هـ على يد مترجمها وناسخها محمد بن شريف الحلبي.

صورة رقم (٧) غاية البيان نسخة الظاهرية.

٥- غاية البيان في تدبير بدن الإنسان؛ نسخة المكتبة الطبية الوطنية بواشنطن برقم MS A١٢، عدد صفحاتها ٢٦٢ صفحة. مقدمتها تختلف عن مقدمة نسخة الظاهرية، ولم يذكر فيها اسم الناسخ والمعرّب، ومبتورة الآخر.

صورة رقم (٨) غاية البيان نسخة واشنطن.

كما يوجد لدينا ثلاث نسخ باللغة العثمانية (غاية البيان في تدبير بدن الإنسان) ؛ نسخة يوسف آغا بقونية برقم ٦٣٥٤، نسخت سنة ١١٣٩هـ على يد حسن بن عمر.

صورة رقم (٩) غاية البيان تركية نسخة قونية.

ونسخة دار الكتب القومية بالقاهرة برقم ٣٧٩/طب تيمور، نسخت سنة ١١٣٣هـ، ولا يوجد اسم الناسخ.

صورة رقم (١٠) غاية البيان تركية نسخة تيمور.

ونسخة المجلس الوطني للثقافة والفنون بالكويت برقم ١٦٤٠٢. مبتورة الآخر.

صورة رقم (١٠ أ) غاية البيان تركية نسخة المجلس الوطني للثقافة والفنون بالكويت برقم ١٦٤٠٢

توصيف كتاب غاية الإتقان

إن هذا الكتاب لم يظهر بالفعل في حياة مؤلفه صالح بن نصر الله الحلبي، حيث وافته المنية- رحمه الله- قبل إتمامه، لذلك فقد خطر لولده يحيى أفندي- رحمه الله- تكميل هذا الأثر الجليل وترتيبه وتهذيبه، إلا أن مناصب القضاء العليّة في الدولة العثمانية شغلته عن ذلك، فأمر أحمد أبا الإسعاد[١٠] أن يرتب الكتاب على مقالات وفصول أبواب، فرتّبه على المقالات الأربع السابقة الذكر، وسمّاه «غاية الإتقان في تدبير بدن الإنسان». وهذا ما ورد في فاتحة الكتاب. وللكتاب نسخ أخرى متعددة.

محتويات الكتاب: يحتوي الكتاب على؛ المقالة الأولى في كليات يحتاج إليها من أراد أن يزاول أعمال التركيب، والمقالة الثانية في الأقرباذين الجامع في المركبات، والمقالة الثالثة في الأمراض المختصة بكل عضو، والمقالة الرابعة في الأمراض التي لا تختص بعضو.

كتاب غاية البيان في تدبير بدن الإنسان

هذا الكتاب أصله باللغة التركية[١١] وله نسخ عديدة، وترجمه إلى العربية محمد الريّس الغزي (المتوفى سنة ١١٣٠هـ في

القدس الشريف)، ذكره المرادي في «سلك الدرر» بقوله في معرض ترجمته لمحمد الريّس الغزي: وعرّب «غاية البيان» التي باللغة التركية.(١٢)

ثم ترجمه فيما بعد أيضاً محمد بن شريف الحلبي سنة ١٢٥٩هـ.(١٣) وللكتاب نسخ أخرى متعددة.

محتويات الكتاب: يتألف من مقدمة في تعريف الطب، وأربع مقالات؛ المقالة الأولى: في تدبير الأسباب الضرورية (الهواء والماء والنوم.. إلخ). المقالة الثانية في المفردات وهي مرتبة حسب حروف المعجم، والمركبات. المقالة الثالثة في الأمراض من الرأس إلى القدم. المقالة الرابعة: في الأمراض التي لاتختص بعضو.

أهمية الكتاب التاريخية والعلمية

إن أهمية كتاب غاية البيان أو غاية الإتقان في تدبير بدن الإنسان تكمن في كونه من أواخر الكتب الموسوعية الشاملة في الطب العربي، فضلاً عن كونه يجمع بين آراء الأطباء القدماء والإسلاميين وأطباء الإفرنج، فهو كتاب ظهرت فيه مكتشفات فريدة من أدوية مفردة أو مركبة، وأمراض جديدة وصفها المؤلف (رحمه الله) لأول مرة، إضافة إلى ما تمّ اكتشافه في وصف ومعالجة الأمراض المعروفة، وكان يؤكد أن ذلك لم يذكره المتقدمون، ومن أمثلة ذلك:

جلابا

صورة رقم (١١) الورقة ٢٠/و من غاية البيان نسخة الظاهرية.

هذا من جملة الأدوية التي لم توجد في كتب المتقدمين، ويؤتى به من بلاد الدنيا الجديدة، وهو شرش شريف، حار يابس، ومقدار شربته من نصف إلى درهمين، على رأي الطبيب، وينفع من أوجاع الرأس والخنازير، ويقطع النزلة القديمة..(١٤)

حطب القديسين (شجر(١٥) النبي)

صورة رقم (١٢) غاية البيان نسخة واشنطن (شجر النبي)

وهذا من جملة الأدوية التي لم يذكرها الأطباء المتقدمون في كتبهم، حيث لم يدركونها، فهذا الجزء أظهره أطباء الإفرنج من بلاد الدنيا الجديدة، واسمه في لسان أهلها غياقو، وعند الإفرنج لينو صانتو، ومعناه الشجرة المباركة، وينبت شجره بكثرة في تلك الديار، وورقه يشبه لسان العصفور، ويؤتى به إلى جميع البلاد من تلك الديار،

حتى إلى القسطنطينية، ويعملون منه نصابات للسكاكين وأمشاطاً، وهو حار رطب، وهو شجر صلب ثقيل، ظاهره يميل إلى الصفار، وداخله إلى السواد، حتى إن بعض أهل تلك الديار يظنونه الأبنوس، وأفضله ما كان متصفاً بهذه الصفات، وله دهن بداخله يشعل كالمصباح، وقشره حار يابس، وطعمه فيه مرار قليل يلذع الشفة والدماغ، ملين ومجفف، ويرقق غليظ الأخلاط، ومطبوخه يدر البول شرباً..[16]

معجون الجواهر

صورة رقم (١٣) غاية البيان نسخة واشنطن- معجون الجواهر.

اسمه عند الإفرنج دياسنتا، وهذه النسخة لم توجد في كتب الأطباء المتقدمين، فإن تركيب هذا المعجون نفعه عظيم وقدره جليل، ينفع من أمراض السوداوية، ويدفع الخفقان والغشي، ويقوي بدن من كادت تسقط قوته من الحمّيات، ويستعمل منه في أيام الوباء والطاعون،.. ونسخة هذا المعجون عند الإفرنج أربعة وستون شكلاً، فاخترنا هذا النوع وذكرته في كتابي هذا، وصفته: ياقوت أصفر؛ الذي تسميه الإفرنج دياسنتا، ولذلك سمي هذا المعجون بهذا الاسم...إلخ.[17]

داء الإسقربوط[18]

صورة رقم (١٤) غاية الإتقان نسخة ولي الدين- اسقربوط.

هذا اسم مرض لم يذكره أحد من أطباء الإسلاميين، وإنما ذكره الإفرنج في كتبهم فقالوا: هذا مرض سوداوي المبدأ، وسببه سدة في الماساريقا، وهو سوء القنية، لخلط سوداوي سمي الجوهر، ينتشر في جميع البدن مع ضيق الصدر والنفس، ويتغير لون البدن إلى الكمودة، وقروح في الساقين، وفساد اللثة وتعفنها، وأكثر عروضه في الفلمنك، والنمسة، وبلاد اليمن والحجاز.

وقد اختلف الأطباء في هذا المرض؛ فمنهم من ذهب إلى أنه مرض حادث لم يذكره أحد من المتقدمين، ومنهم من ذهب إلى أنه مرض قديم وقد ذكر في كتب المتقدمين لكن على سبيل التبعية لأمراض الطحال ولم يدرجوا له باباً مخصوصاً وعلاجاً مخصوصاً في كتب من تقدم. وأشار إليه الشيخ الرئيس ابن سينا في القانون[19] فقال في أمراض الطحال: وقد يكثر معها قروح الساقين لغلظ الدم وثقله وهبوطه إلى أسفل، وتآكل اللثة والأسنان لفساد البخار الصاعد. قال سناروتوس: الذي ذكره الرئيس هو عين

المرض، إلا أنه من أعراض صلابة الطحال ولم يعدّوا له باباً مستقلاً، والعلاج واحد، وسببه خلط سوداوي سمي الجوهر، يتولد في أبدان تلك الناحية والبلاد المذكورة لكثرة استعمالهم الأغذية الردية المولدة للسوداء؛ كالقديد والزيتون ولحم البقر والجبن العتيق، مع مساعدة هواء تلك البلاد ومائها على ذلك، وقد يعرض لغمّ شديد وسهر طويل أو سفر مديد، ولغير ذلك من الأسباب المولدة للسوداء المفسدة لمزاج الأعضاء لاسيما الطحال.[20]

بليكا[21]

صورة رقم (١٥) غاية الإتقان نسخة ولي الدين- بليكا.

صورة رقم (١٦) ملك الدانمرك King Christian IV.

وهو مرض من أمراض الشعر، لم يذكره أحد من الأطباء المتقدمين، وأول ما ظهر ببلاد الليه[22] والروس، وهو مرض علاجه عسير للغاية، وسببه خلط لزج مختلط بالدم، تحاول الطبيعة إخراجه من منابت الشعر، كما يتولد في المفاصل من فضل غذائها الغليظ تحجر، بل قد يتولد من ذلك حصاة في المفاصل، قيل إن هذا المرض غير مختص بالإنسان فإنه قد يعرض للخيل والحيوانات. وعلامته التي هي أوضح العلامات انفتال الشعر وغلظه والتفاف بعضه على بعض كالحبل المفتول، واعوجاج العظام وخروج المفاصل من مواضعها، وقد يطول فيه الشعر واللحية حتى تصل إلى القدمين، وإذا قص خرج من أفواه الشعر دم مائي...[23]

الحَب الإفرنجي[24]

صورة رقم (١٧) غاية الإتقان نسخة ولي الدين – الحب الإفرنجي.

هو مرض رديء خفي سارٍ يفسد الدم وآلات الغذاء وتضعف فيه القوى ويتولد عنه أمراض كثيرة لكونه من الأمراض السمينة، وهو من جملة الأمراض التي لم يذكرها الأطباء المتقدمون[25]، وأول ما ظهر هذا المرض بأسبانية من بلاد الإفرنج سنة تسعمئة وأربعة من الهجرة[26] النبوية على صاحبها أفضل الصلاة وأكمل التحية، وكان سبب ظهوره أن ملك أسبانيا جهز عسكراً في البحر إلى بلاد الدنيا الجديدة، فذهب العسكر إلى تلك الناحية وتملكوا بعض السواحل، واختلطوا بأهل تلك الديار، وتصرفوا في نسائهم، فسرى إليهم هذا المرض بطريق العدوى، لكثرة هذا المرض في تلك

الناحية، وانتقل بالسري من تلك الناحية إلى غيرها، إلى أن وصل إلى هذه البلاد، وسمي بالإفرنجي لهذا السبب.

وقال جمهور الأطباء الذين أدركوا زمانه إلى عصرنا هذا من الإسلام والإفرنج: إن لهذا المرض مراتب أربع (وهو التصنيف المعتمد حالياً في الطب الحديث)؛ فالمرتبة الأولى سقوط الشعر من غير آفة في البدن، والمرتبة الثانية ظهور البثور في بعض مواضع البدن وخصوصاً في الرأس أو في المذاكير (العضو الذكري)، والمرتبة الثالثة كثرة البثور في الرأس وانفجارها بالصديد والمِدّة (القيح)، والمرتبة الرابعة أن يعم جميع البدن والمفاصل قروح عسرة الاندمال رديئة تفسد العظام.

هذا إضافة إلى الكثير من الاختلاطات التي ذكرها والتي تصيب أعضاء الجسم كافة من الأذن (الصمم) والحلق والجهاز التنفسي والعظام والرحم وغيرها مما هي موجودة حالياً ويجب دائماً التحري عنها.

الهوامش:

١- محمد خان بن السلطان إبراهيم خان هو محمد الرابع بن إبراهيم الأول حكم بين (١٦٤٨-١٦٨٧م) خلع سنة ١٠٩٩هـ/١٦٨٧م. توفي سنة ١١٠٤هـ/١٦٩٢م. (محمد فريد بك: تاريخ الدولة العليّة العثمانية، تحقيق إحسان حقي، دار النفائس ١٩٨٨م، ص٢٨٩).

٢- الحموي، مصطفى: مخطوط فوائد الارتحال ونتائج السفر، ص٨٨٢. المحبي: خلاصة الأثر، ج٢، ص٢٤٠. الطباخ: إعلام النبلاء، ج٦، ص٣٢٤.المحبي: نفحة الريحانة ج٢ ص٦٣٧. عيسى: معجم الأطباء، ص ٢٢٢.

٣- وتكتب ينيشهر، ويكتبها الأتراك يكيشهر، ووردت في خلاصة الأثر ينكي شهر.

٤- لأن سويسرا كانت تابعة لألمانية.

٥- بلاد التركستان التي يسمونها الفرس جين ماجين أي صين الصين، وقد ورد في كتاب الجامع لمفردات الأدوية والأغذية لابن البيطار قوله في معرض حديثه عن الراوند الصيني:.. إلا أن الصيني المعروف المشهور ينبت في الأطراف الشمالية منها وهو ببلاد التركستان التي يسمونها الفرس جين ماجين أي صين الصين لأنهم يسمون الصين جين.. (ابن البيطار: الجامع ج١، ص٤٢٥).

٦- البغدادي: هدية العارفين، ج١، ص٣٤٦. إيضاح المكنون، ج٣، ص١١٤. الزركلي: الأعلام، ج٣، ص١٩٨. كحالة: معجم المؤلفين، ج١، ص٨٣٥. Brockelman ٢; ٣٦٥، ٤٤٧. SII: ٦٦٦،٦٦٧.. حميدان: أعلام الحضارة، ج٦، ص١٢٠.

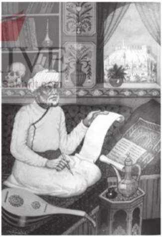
٧- صدر عن معهد التراث بحلب.

٨- صالح نصر الله: الطب الجديد الكيميائي، تحقيق د. كمال شحادة، ص٣٣.
٩- إدارة المخطوطات والمكتبات الإسلامية بالكويت.
١٠- أبـو الإسـعاد بن أيوب (١٠٥٣-١١٠٦هـ): كان مـن أكابر العلماء المحققين في سـائر الفنون حتى كان في علم الأبدان غاية لا تدرك، ولد بدمشـق وقرأ العلوم واجتهد في تحصـيل المعارف والفنون مدة أعوام، ثم ارتحل إلى الروم إلى دار الخلافة واسـتقام بها، وبسـبب اشتغاله بالطب صـار في بيمارستان أبي الفتح السلطان محمد خان في القسـطنطينية رئيس الأطباء. (السـلطان محمد بن مراد الثاني حكم بين ٨٥٥-٨٨٦هـ) وأسس البيمارستان سنة ١٤٧٠م. (المرادي: سلك الدرر، ج١، ص٦١. عيسى: تاريخ البيمارستانات، ص٢٧٦).
١١- يقول البغدادي (توفي ١٣٣٩هـ) في هدية العارفين، ج١، ص٣٤٦ في معرض ترجمته لصـالح بن نصـر الله: صنف برء الساعة. غاية الإتقان في تدبير بدن الإنسان في الطب عربي. غاية البيان ترجمة الأولى بالتركية.
١٢- المرادي: سلك الدرر، ج٤، ص٧١.
١٣- انظر فاتحة نسخة الظاهرية من غاية البيان.
١٤- نسخة واشنطن من غاية البيان ص٥٨.
١٥- بالأصل في النسخة (سجر) والتصحيح من قبلنا.
١٦- نسخة الظاهرية من غاية البيان الورقة ٢١/و.
١٧- نسخة الظاهرية من غاية البيان الورقة ٣٩/و.
١٨- يعرف حالياً بنفس الاسـم الإسـقربوط (Scurvy) وسببه نقص فيتامين C ويصـيب المسافرين في البحر لفترة طويلة دون تناول الخضروات والفواكه.
١٩- ابن سينا: القانون ج٢ص٤١٢.
٢٠- نسخة ولي الدين من غاية الإتقان الورقة ٢٧٦/و.
٢١- يدعى حالياً **Plica syndrome**.
٢٢- لعلهـا بولنـدة؟ حيث ظهـر هذا المرض وسـمي أيضـاً **Polish plate**، وقد أصـاب ملـك الدانمرك **King Christian IV** (١٥٧٧-١٦٤٨م) http://en.wikipedia.org
٢٣- نسخة ولي الدين من غاية الإتقان الورقة ٢٧٧/و.
٢٤- يدعـى حاليـاً الـداء الزهري **Syphilis** وسـببه جراثيم لولبية تدعـى اللولبيات الشـاحبة **Treponema Pallidum**.
٢٥- لعله يقصد قبل الإسلاميين لأن داود الأنطاكي ذكره في كتبه؛ التذكرة، ونزهة الأذهان، والنزهة المبهجة.
٢٦- (١٥٠١م). ويقـول داود الأنطاكـي: وهـو مرض عرف من أهـل إفرنجة أولاً وتناقـل فرؤي بجزيرة العرب سـنة سـبع وثمانمئـة (١٤٠٤م)، ولم تذكره الأطباء فألحقه المتأخرون بالنار الفارسـي. (الأنطاكـي: النزهة المبهجة، ج٢، ص١٧٩).

المصادر

- الأنطاكي، داود بن عمر: النزهة المبهجة في تشحيذ الأذهان وتعديل الأمزجة، وهي في هامش التذكرة ويليها ذيل لأحد تلاميذه، طبعة المكتبة الثقافية، بيروت - لبنان.
- البغدادي، إسماعيل باشا بن محمد أمين بن مير سليم الباباني أصلاً والبغدادي مولداً وسكناً: هدية العارفين أسماء المؤلفين والمصنفين، وهو المجلدان الخامس والسادس من كشف الظنون لحاجي خليفة. دار الفكر، بيروت- لبنان، ١٩٩٢م.
- البغدادي، إسماعيل باشا بن محمد أمين بن مير سليم الباباني أصلاً والبغدادي مولداً وسكناً، إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، وهو المجلدان الثالث والرابع من كشف الظنون لحاجي خليفة. دار الفكر، بيروت- لبنان، ١٩٩٢م.
- ابن البيطار، ضياء الدين أبو محمد عبد الله بن أحمد الأندلسي المالقي، الجامع لمفردات الأدوية والأغذية، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٩٩٢م.
- الحموي، مصطفى بن فتح الله (توفي ١١٢٣هـ): مخطوط فوائد الارتحال ونتائج السفر في أخبار أهل القرن الحادي عشر، ج٢ مخطوط في دار الكتب الوطنية بالقاهرة، برقم ٣١٨٧.
- حميدان، زهير: أعلام الحضارة العربية الإسلامية في العلوم الأساسية والتطبيقية، وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٦م.
- الزركلي، خير الدين، الأعلام، الطبعة الرابعة عشرة ١٩٩٩م، دار العلم للملايين بيروت.
- ابن سلّوم، صالح بن نصر الله الحلبي: مخطوط غاية الإتقان، نسخة ولي الدين باستانبول، ونسخة جورجي حكيم، ونسخة واشنطن. ومخطوط غاية البيان باللغة العربية؛ نسخة الظاهرية بدمشق، ونسخة واشنطن، وباللغة التركية (العثمانية) نسخة قونية، ونسخة تيمور بالقاهرة، ونسخة مؤسسة الثقافة والفنون بالكويت.
- ابن سلّوم، صالح بن نصر الله الحلبي، الطب الجديد الكيميائي، تحقيق الدكتور كمال شحادة، منشورات معهد التراث بحلب، ١٩٩٧م.
- ابن سينا، أبو علي الحسين بن علي، القانون في الطب، طبعة جديدة بالأوفست عن طبعة بولاق، دار صادر، بيروت.
- الطباخ، محمد راغب: إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، صححه محمد كمال، دار القلم العربي بحلب ١٩٨٨م.
- عيسى، أحمد: تاريخ البيمارستانات في الإسلام، مطبوعات جمعية التمدن الإسلامي بدمشق ١٩٣٩م.
- عيسى، أحمد: معجم الأطباء، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، ١٩٨٢م.
- قطاية، سلمان، ومغاربة، وحيد: شخصيات الطب العربي في لوحات، ١٩٨٣م.
- كحالة، عمر رضا، معجم المؤلفين، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٩٣م.

- المحامي، محمد فريد بك: تاريخ الدولة العليّة العثمانية، تحقيق الدكتور إحسان حقي، دار النفائس- بيروت ١٩٨٨.
- المحبي، محمد أمين (١٠٦١ – ١١١١ هـ)، محمد بن فضل الله بن محبّ الله بن محمد محبّ الدين بن أبي بكر تقي الدين بن داود المحبي الحموي الأصل، الدمشقي المولد والدار، الحنفي: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، ٤ أجزاء، دار صادر- بيروت.
- المحبي، محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد المحبي: نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه ١٩٦٨م.
- المرادي، محمد خليل: سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر، تحقيق أكرم حسن العلبي، دار صادر – بيروت ٢٠٠١م.
- BROCKELMANN (C.), GESCHTE DER ARABISCHEN LITTERATUR, Leiden, GII (1943), SII (1937).



١



١ - آ


والكامل النحرير وثاني الرئيس والجوهر الفرد النفيس
سيد الاطباء والحكماء وواحد الظرفاء والندماء اظهر
في فنون الطب كل معنى غريب ورتبها بعقد ما احسنه كل
تركيب عجيب فاتح استخراج الامراض من اوكارها وكان
كل طبيب يعجز من اظهارها كان لالطفه اذا جس نبضا يعطيه
روح الارواح ويفعل لرقته في النفوس ما لا تفعل الراح
شاع ذكره في الآفاق ووقع على كمال فضله الاتفاق وُلد
بحلب وبها نشأ واخذ عن اكابر شيوخها واشتغل بالعلوم
العقلية وجدّ في تحصيلها في الليل والنهار وقطف من يانع
رطبها جنى الثمار وكان اجل معلوماته الطب والحكمة واللغة
محاسنه الادب والخمريات وكان حسن الصوت طيب المغنى
لم يشبب بذكر زينب ولا لبنى صرف اكثر اوقاته في اجتناء
الافراح ومسالمة ابناء الوقت واجتلاء شموس الاقداح
معشرا يخجل طرف ساحر ومقتنصا لكل ريم نافر من زاد
جماله والقمر هلاله واستوفى وصف العصر وترقرق في وجه
الحسن ثم تولى مشيخة الاطباء بحلب ولم يزل على تلك الحال
حتى طلع نجم سعده من اوج الاقبال وتوجه تلقاء
قسطنطينية الروم وحط بها رحاله وبلغ فيها آماله واتصل
بخدمة السلطان محمد بن ابراهيم خان وصار عنده رئيس
الاطباء ومن جملة خواص الايا ومن هنا يكمل لسان القلم
من

٢


ثم يغسل وينقع بالعرق حتى ينحل فيه ثم يطبخ العرق حتى ينعقد
ملحا ثم يحل بحل الرطوبة [illegible] سقيت نصف درهم فتت حصاة
الكلى والمثانة وينفع عسر البول [illegible] هذا المنوال استخراج
ادهان جميع الاحجار [illegible] ما اخترناه ونقلناه من [illegible]
الجرماني الذي الف صناعة الطب ومن قرابادين [illegible]
من تقطير الارواح والادهان وقد الف في
صناعة الطب الكيميا [illegible] كتابا
مختصرا مفيد الملك زمانه وهو يشتمل
على مقالتين فاردنا ان ننقله من
اللاطينية الى العربية ليكون
عام النفع وسمي هذا المختصر
[illegible] الكيميا
[illegible]
المقالة الاولى اعلم ان معالجات الامراض منها ما هو كلي
عام النفع غير مختص بمرض والعلاج الكلي هو قطع الاسباب
المرضية واصلها وتمييز الردي عن الجيد وانت قد علمت ان الامراض
منها ما هو موروث ومنها ما هو عارض عن الاسباب العارضة
الظاهرة وهو تغير الاسباب الستة الضرورية والمعالجات
الكلية انواع فمنها ما يكون المطلوب به حفظ [illegible] الطبيعي
وتقويته ومنها ما يكون المطلوب به تمييز الردي عن الجيد وهو
متنوع الى امور متعددة منها ما يكون بالقيء او بالاسهال او
بالادرار او بالعرق وبهذه المعالجة تعالج الامراض الاربعة
وهي الصرع والاستسقاء وامراض المفاصل والجذام وجميع

٣


بسم الله الرحمن الرحيم

٤



٥



٦



٧



بسم الله الرحمن الرحيم [illegible]
بيان استخراج كتاب طب [illegible] من رئيس الأطباء [illegible]
في خدمة حضرة السلطان محمد ابن السلطان ابراهيم خان [illegible]
والف [illegible] الكتاب غاية البيان في تدبير الانسان [illegible]
[illegible] وهذا الامر [illegible] في ستة اسباب ضرورية [illegible] جمهور الاطبا
الاول، الاهوية المحيطة في الابدان. الثاني الماكل والمشرب. الثالث الحركة والسكون
في البدن. الرابع الحركة والسكون النفساني. الخامس. النوم والانتباه. السادس
الاستفراغ والاحتباس
ولهذا وجب علينا [illegible] هذه الستة الاسباب الضرورية وكيفية تعديلها [illegible]

المقالة الاولى

بيان تدبير الاسباب الستة المذكورة [illegible] فصول [illegible]

الفصل الاول

في بيان تدبير الهوا

[illegible]

٨



٩



١٠



١١



١-١٠


١٢


١٣


١٤


١٥



١٦



١٧



بسم الله الرحمن الرحيم
وبعد فهذا كتاب الطب الجديد الكيميائي
تاليف براكلسوس يشتمل على مقدمة ومقالات
المقدمة في تعريف الكيميا وبيان الحاجة اليها
والغرض منها فنقول الكيميا لفظ يوناني اصله
خيميا ومعناه التحليل والتفريق وبعض الناس
يطلقه على الصناعة الهرمسية وقال قوم
يطلق على سر الكهنة واول من اخترعه هرمس
المثلث المصري وعلمه الكهنة و بعد ذلك
شاع حتى وصل الى اليونان وصنفوا في ذلك
كتبا ورسايل ثم انتقل الى الاسلاميين والفوا
في ذلك كتبا كثيرة والمقصود من ذلك اصلاح
المعادن وتغيرها من الفساد الى الاصلاح
كقلب النحاس فضة والفضة ذهبا الى ان جا
جابر اكلسوس الجرماني فغير الغرض من صناعة
الكيميا وجعله من اقسام صناعة الطب وسماه
استاغريا ومعناه جمع المختلفات وتفريقها وهذا
الاسم مخصوص بصناعة الطب الكيميائي
وان شيت قل كيميا الطب او الطب الكيميائي
اي الصناعة الكيمائية وهو موضوع الانجا.

Paracelsus

الطب الجديد الكيميائي

الدراسات والبحوث



الآثار والتراث في دورا أوروبوس

ب. لوريش، م.جلان، إ. لينا ❁
ترجمة: موسى ديب الخوري ❁❁

لم ينفك الاستكشاف الأثري في سورية ينمو ويتوسع منذ نهاية الحرب العالمية الأولى، ليكشف بشكل متزايد عن الدور الريادي الذي لعبه هذا البلد في إيقاظ وتطور حضارتنا. وخلال الخمسين سنة الماضية أعطت زيادة ومضاعفة التنقيبات المدعومة حكومة البلد حصاداً مميزاً من المعلومات العلمية التي كانت من الغنى بحيث أن المناهج المستخدمة كانت

❁ ب. لوريش P. Leriche مدير بحوث في المركز الوطني للبحث العلمي الفرنسي CNRS ومدير MFSDE؛ د. م. جلان M. Gelin، باحثة في المعهد الفرنسي للشرق الأدنى في دمشق IFPO؛ و إ. لينا E. Lena، معمارية DPLG ومعمارية في الـ IFPO.

❁❁ باحث ونائب رئيس الجمعية الكونية السورية للعلوم

تصقل وتهذب باستمرار. وللأسف، لا يمكن حراسة ومراقبة المواقع السورية كافة أو إحصاؤها ببساطة لكثرتها ووفرتها. وقد تعرض بعضها مما نقب قديماً

إلى التخريب بسبب الكتل الكبيرة من الأنقاض وتعرض آثارها للعوامل الجوية بحيث أنها تحللت بشكل محتوم.

ومن جهة أخرى نمت السياحة الأثرية جالبة أكثر فأكثر من الزوار الذين يحملون معهم وفرة اقتصادية ثمينة. لكنها تطرح بدورها مسائل جديدة تتعلق بإعداد المواقع: تجهيز المسارات، والحراسة، وتقديم الصروح بحيث تكون واضحة، وحماية الموقع من الأبنية العشوائية والتلوث.

وأخيراً، يمكن للنمو الاقتصادي والديمغرافي الذي لا شك فيه للبلد أن يمثل بحد ذاته خطراً على حفظ بعض المواقع: مثل اجتياح الأبنية العشوائية وغير المرخصة، والتنقيب غير المشروع، إلخ. ويمكن لبعض المواقع أن تختفي حتى عند إنجاز أعمال كبرى تتعلق بالتنمية الاقتصادية (مثل السدود وبناء خطوط سكك حديدية)، وفي هذه الحالات تقوم الدولة بتوجيه نداء لحملات تنقيب وقتية وعاجلة. غير أن الخطر قائم في أن تهدد مخططات التوسع المدني والطرقي أو الزراعي بقاء أو بيئة مواقع كبرى لا يكون وجودها معروفاً بدرجة كافية من قبل السلطات السورية.

وهكذا يمكننا التأكيد اليوم أن الدفاع عن الغنى الآثاري لسورية يتعلق مباشرة، ليس فقط بالسلطات العامة -خاصة المسؤولين عن حماية تراث البلد- بل وأيضاً بالعاملين والفاعلين في البحث العلمي. ولا غنى اليوم عن علم الآثار والدفاع عنها وإبراز قيمة التراث، أكان الأمر يتعلق بالتنبؤ بأخطار تدمير المواقع أو الحفاظ على الصروح أو تقديم الآثار وعرضها. فلا بد اليوم من تحالف أصبح ضروريا ومفيداً بقدر ما يمكن أن يظهر خصباً على المستوى العملي وذلك بتوسيع وتعميق إشكالية البحث الميداني.

موقع كبير

يبرهن على هذه التكاملية العمل الذي أنجز على مدى عشرين سنة في موقع دورا أوروبوس، وبشكل خاص التجربتين الأصيلتين اللتين أنجزتا حديثاً في إطار سوري أوروبي في التأهيل لحفظ التراث: إنقاذ وإعادة تأهيل معبد بل وإنشاء مساحة استقبال وعرض للموقع في مباني من العصر الروماني أعيد بناؤها طبقاً لما كانت عليه.

إن مدينة دورا أوروبوس القديمة الواقعة على هضبة عالية على الضفة اليمنى للفرات هي أحد المواقع الكبرى الأولى التي

نقبت بشكل مكثف في سورية. وكان قد تم اكتشاف وجودها خلال الثورة العربية في ربيع عام ١٩٢٠، عندما لجأت الجيوش الإنكليزية المنسحبة من دير الزور باتجاه أبو كمال ضمن أسوار مدينة مهجورة. وقد اكتشفت هذه الجيوش فيها رسوماً جدارية ترجع إلى القرون الميلادية الأولى، وتمثل شخصيات تقدم أضحية.

وكان لهذا الاكتشاف وقعه مما أدى إلى تشكيل بعثة أثرية فرنسية في عام ١٩٢٢ بإدارة العالم فرانز كومون F. Coumont. وبدعم من جيش الانتداب الفرنسي قام بتنقيب المعبد الذي يحوي الرسوم ومباني أخرى واكتشف أن المدينة لم تكن سوى دورا القديم، وأوروبوس اليونانيين. ولكن بعد سنتين توقفت التنقيبات بسبب اضطرابات في المنطقة. ثم استؤنفت على مستوى كبير بين عامي ١٩٢٨ و١٩٣٧ من قبل فريق أمريكي فرنسي برئاسة البروفسور روستوتزف M. I. Rostovtzeff. وكانت النتائج التي تمَّ التوصل إليها مدهشة حتى إن الصحافة تحدثت عنها بشكل واسع. وأصبحت دورا أوروبوس عندها موقعاً شهيراً لأنها كانت غنية بالتوثيق الأصلي وبالصروح الاستثنائية جعلت منها شاهداً مميزاً على تاريخ الشرق الأدنى الكلاسيكي بين العالمين المتوسطي والرافدي.

كانت المدينة قد أسست نحو عام ٣٠٠ قبل الميلاد بأمر من سلوقس الأول، خلف الاسكندر، وسكنها المقدونيون والرافديون، ثم اجتاحها البارثيون القادمون من العالم الإيراني ثم الرومان الذين جعلوا منها مدينة محصنة. احتلها الساسانيون في عام ٢٥٦ وأفرغت من سكانها وهجرت نهائياً.

إن هذا الانقطاع التراجيدي لتاريخ عاصف هو ما يعطي دورا أوروبوس أهميتها التاريخية. فعلى غرار «بومباي وهركولانوم» اللذين ترتبط شهرتهما بالكارثة التي أدت إلى الانقطاع المفاجئ والعنيف في وجودهما، كذلك فقد كشفت لنا هذه المدينة المتوسطة الاتساع (٧٥ هكتاراً) عن صورة تجمدت فجأة للحضارة التي كانت قد تطورت عند ملتقى ثقافات كبرى في الشرق الأدنى خلال القرون الميلادية الأولى.

وبفضل البعثتين اللتين عملتا بين عامي ١٩٢٢ و١٩٣٨ تمَّ تنقيب نحو ربع مساحة المدينة. وقد استكشفت في حينه إضافة إلى التحصينات المحفوظة بشكل مميز ثلاثة قصور وأغورا وخمسة عشر صرح عبادة وعدة مساكن وخمسة حمامات والعديد من البيوت والمخازن. وكشفت مادة غنية

جـداً من القطع الفنيــة والنقوشية والنقود والأدوات العسكريــة، وبينها نحو مئة بردية ورقّ. وهكــذا أصبح لدينا ما يصور جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والدينية كافة لهذا المجتمع، مما يجعل من دورا أوروبوس متحفاً حقيقياً في الهواء الطلق. وكان للعدد الكبـير جداً مــن النقوش البــارزة وخاصة اللوحات الجدارية التي كانت تغطي جدران العديد من الصــروح الدينية دور في إطلاق تسمية «بومباي الصحراء» على الموقع، وهي قطــع يفخر اليوم بعرضهــا كل من متحف دمشق الوطني ومتحف جامعة يال. وتشكل هذه الاكتشافات كافة مصدراً ضخماً لتاريخ الفن والثقافــة والديانات في الشرق الأدنى القديم التي هي أساس حضارتنا الحالية.

عمل الـ MFSDE

هجــرت دورا أوروبوس للأســف منذ الحرب العالميــة الثانية وتمَّ نسيان وجودها شيئــاً فشيئــاً. وقد تهدمت مــع التنقيبات بالتدريــج بعض الجدران وانهــارت بعض المباني بشكل جزئي. وبسبب تجاهل المسؤولين المحليــين للموقع فقد أصبح عرضة لتهديد الاجتياح السكني له أو للدمار. أما بالنسبة للمعلومــات العلمية فقد ظل الطابع الغالب عليها هو الوسائل التقنية والمناهج والمفاهيم السائدة من ما قبل الحرب العالمية الثانية.

ولمعالجة هــذا الوضع الحرج تمَّ تشكيل البعثــة الفرنسية السوريــة المشتركة لدورا أوروبوســ في عــام ١٩٨٦ من قبــل الوزارة الفرنسيــة للشــؤون الخارجيــة (MAE) والمديرية العامة للآثار والمتاحف في سورية (DGAMS) والمركــز الوطنـــي للبحــث العلمي في فرنسا (CNRS) والمدرسة العليا Ecole Normale Superieure. ومنذ عــام ١٩٩٩ حلــت شركة توتــال Societe Total-Energie محــل وزارة الخارجيــة الفرنسيــة في دعــم المشــروع، ودعم خلال سنتين من قبل الاتحاد الأوروبي.

يتألف الفريق العلمي حالياً من عشرين مشتركاً من عدة جنسيات: سورية وفرنسية بالتأكيــد، بــل وأيضــاً إيطاليــة وأمريكية وروسية وبريطانية وكندية. ويعمل في البعثة نحو خمسين عاملاً.

أما الأهــداف المقررة لهذه البعثة الجديدة فهي التالية:

- الإنقــاذ الطــارئ والسريــع للصروح المهــددة وحفــظ الموقع بتطبيــق التقنيات الأقرب ما يمكن للطرق القديمة؛
- استئناف الأبحــاث منطلقين مما هو موجود مــع فتح قطاعات جديــدة بحسب الإشكاليات (دراسات وأطروحات)؛
- نشر النتائج العلمية المتعلقة بالتنقيبات

القديمة غير المنشورة حتى الآن والأبحاث الجديدة، وخاصة في سلسلة دورا أوروبوس، دراسات Doura Europos، Etudes، (نشر منها خمسة أجزاء حتى الآن)؛

- نشر المعلومات على نطاق جماهيري واسع، ولدى السلطات المحلية.

تمَّ تطبيق التقنيات الأكثر تقدماً في الأبحاث الميدانية (رسم الخرائط بطريقة GPS التفاضلية، وأعمال الرفع الهندسي وفق محطات شاملة، وأعمال تحري جيوفيزيائية أو تصويرية من الجو) كما وبالنسبة للتسجيل والمعالجة المعلوماتية والرقمية للمعطيات، وذلك بالتعاون مع جامعة يال.

المكتسبات العلمية

ضمن مرحلة أولى كان الاستكشاف الأثري للموقع قد تطور على صروح قديمة محررة شكلت برنامج إنقاذ ضخم: تحصينات، قصر القاضي الأول Stratège، معبد بل ومعبد غده، وبيوت رومانية، ومحاجر عند سفح القلعة، وقوس نصر إلخ.. وبعد ذلك فتحت حقول تنقيب في مناطق غير مستكشفة سابقاً. وتم الكشف في المدينة نفسها عن معبد جديد على امتداد الشارع الرئيسي، وعلى معبد آخر في المنطقة الشمالية من المدينة، وعلى سلسلة بيوت مخصصة للسكن أو لنشاطات حرفية وعلى مقلع كبير على خط الشارع الرئيسي. أما خارج الأسوار، فإن معسكر الجيش الساساني هو الذي اجتاح المدينة في عام ٢٥٦، مع إثبات وجود مقبرة واسعة اشتملت على الكثير من القبور-الأبراج وأولى القبور اليونانية التي تمَّ التعرف عليها في دورا، كما والوجود المفاجئ لبقايا تجمع سكني من نهاية العصر النيوليتي.

قادت هذه الأعمال إلى مراجعة جزء كبير من تاريخ المدينة التي بتنا نعرف اليوم أنها لم تكن بتحصيناتها ومخططها المنتظم، إلا في منتصف القرن الثاني قبل الميلاد، محتوية فيها حصناً سلوقياً كان يغلق طريق الفرات. وقد تم تحديد المركز السياسي للمدينة (bouleuterion) بفضل كتابة كبيرة اكتشفت في قاعة الإنشاد في معبد أرتميس[1]. وألقيت أضواء جديدة على المؤسسات والمجتمع والحرف التي كانت تلعب حتى ذلك الحين دوراً لا شك فيه. وقد كشفت لنا أيضاً الشروط التي جرى وفقها الحصار النهائي للمدينة ووجود احتلال للموقع بعد نقل الساسانيين لسكان الموقع.

التراث

الدفاع عن الموقع

بشكل مواز لإعادة إطلاق الأبحاث العلمية هذه، خصص جهد خاص للدفاع عن الموقع ضد الأخطار المختلفة التي تهدده.

فقد أنشأت سلسلة من التدعيمات والإسنادات، كان بعضها إسعافياً، على السور وعلى واجهة قصر القاضي الأول، كما أنجزت تدعيمات أخرى أقل ضخامة على صروح كثيرة أخرى (معبد أرتميس، معبد أغده، معبد زيوس مجستوس، البيت المسيحي، الكنيس). ومذاك كانت تدعيمات منتظمة ترافق أعمال التنظيف في الموقع الذي أغلق الآن أمام سير المركبات ومرور القطعان وحيث يوجد ثلاثة حراس لحراسته.

أما بالنسبة لخارج السور، حيث ظلت البيئة المحيطة بالمدينة سليمة حتى أيامنا هذه بشكل معجز، فإن مشاريع مرورية أو تجهيزات طرقية كثيرة باتت تهددها، أكانت مدنية أم نفطية. وقد أدى التعاون بين البعثة وإدارة الآثار والسلطات العامة والمجتمعات العلمية والمنظمات السياحية إلى إيقاف هذه الأعمال.

وقمنا من أجل تجنب حصول أخطار جديدة بتحري وتصوير محيط المدينة من الجو. وبفضل هذه المعطيات تمَّ إنجاز منطقة حماية أقرت بمرسوم على شريط بعرض ٢ كلم حول أسوار المدينة. ويبدو موقع دورا أوروبوس اليوم وقد أنقذ في موقعه المعزول الجميل.

أعمال الإنقاذ للصروح الضخمة

شملت أعمال الإنقاذ في أولى الحملات صرحين كبيرين من الحجر المنحوت اللذين حررا قديماً: التحصينات وقصر القاضي الأول.

لقد تمَّ تدعيم تحصينات المدينة، ورمم الباب الرئيسي مع أحدوره الروماني وأزيلت ردميات التنقيب التي كانت تحيط به.

وكانت واجهة قصر القاضي الأول الرائعة ذات الحدبات في حجارتها قد انهارت في قسم كبير منها إثر التنقيبات القديمة. وقد أعيد بناؤها وفق مبادئ علم الآثار التجريبي، بواسطة حجارة منحوتة مستخرجة ومقصبة يدوياً وفق طرق نحت الحجارة القديمة وبواسطة أدوات مطابقة للأدوات اليونانية القديمة.

كذلك أنجزت ترميمات هامة وكبيرة على صروح أخرى مبنية من الحجارة ومن اللبن، مثل البيت المسيحي الذي كان جداره الغربي

قد انهار. وكشف التنقيب في معبد أرتميس أن الأوديـون Odeon -وهو صرح يشتمل على مسرح ومدرج على شكل حدوة حصان مبني من القطع الحجرية المجصصة- كان يغطي بقايا قاعة مزودة بدرجات من ثلاث جهات.

وبفضل هذه العمليات الآثارية التجريبية المختلفـة، ودراسات معمقة حـول العمارة ومـواد البنـاء (قدمت ثـلاث أطروحات) وتأهيـل كـوادر وفريق عمـل متخصص، استطاعـت الـ MFSDE اكتسـاب خبرة فريدة مـن نوعها ووضعـت مناهج تدعيم وترميم موافقة خصيصاً للموقع.

وعلى هـذه الأرضية الصلبـة وبفضل تعاضـد الفريق السـوري الأوروبي، أصبح بالإمـكان اختبار مشاريـع أكثر طموحاً في مجال حفظ وعرض التراث.

المشاريع الجديدة

بدءاً مـن عام ١٩٩٩ أصبـح لنشاط الـ MFSDE في مجال حفظ وترميم الصروح الأثريـة بعـداً جديداً مـع تحديد هدفين اثنين:

- إعادة تأهيل الصـروح الدينية الأكثر تضرراً؛

- إعـادة البناء التجريبيـة لمجمل بناء سكني من أجل اختبـار استخدام ومقاومة المـواد التي كانـت مستخدمـة في العصور القديمة والتحقق مــن طريقة عيش سكان دورا القدماء.

المشروع الأول: إنقاذ الصروح الدينية من الخطر المحدق بها وتأهيلها للعرض الأثري

نقبت وحفرت الصروح الدينية الخمسة عشـر المكتشفة في دورا أوروبوس منذ ستين سنة مـرات كثيرة، ثم هجـرت دون حماية وتعرضت للتقلبات الجويـة والنهب. ولهذا فإن معظمها اليوم مخرب بشدة.

غير أن تعدد المباني الدينية نفسه يشكل إحدى الميـزات الكبرى للموقـع. فهو يبرز بشـكل جلي تواجد عـدة مجتمعات عرقية وثقافية في المدينة (يونانية وسامية ورومانية ويهوديـة ومسيحية) وذلـك على مدى عدة قـرون. ويبرر هذا الواقـع وحده إنقاذ هذه المعابد وجعلها قابلـة لزيارة جميع المهتمين بها.

وهكـذا فقد تمَّ وضـع برنامج من أجل إنقاذ وإظهار هذه الهياكل والمعابد المختلفة. وكان ذلك يشـكل تحدياً تكنولوجياً حقيقياً بسبـب هشاشة المواد التـي كانت قد بنيت بهـا هـذه الصروح (لـبن، قطـع حجرية، حجـر جصي). غير أن الخبرة المكتسبة عبر خمسة عشـر عاماً من العمـل على مسألة حفظ الصروح جعلتنـا قادرين على تجاوز

هذا التحدي. وقد بدأت العملية بمشروع معبد غدة الذي كان خرباً جداً وكانت بعض أجزائه مهددة بالانهيار. وأنجزت التنقيبات وأعمال التدعيم عملياً بشكل جيد وأصبح الصرح حالياً بمنأى عن الخطر. وهو لا يزال بحاجة إلى أعمال إعادة تأهيله.

وشهد مشروع جديد وشامل يتعلق بمعابد النور بفضل الوسائل المتزايدة التي اكتسبها البرنامج السوري- الأوروبي. ويتعلق هذا المشروع بمعبد بل حيث اكتشفت في ٣٠ آذار ١٩٢٠ أولى الرسومات. وكان هذا الصرح أول بناء ينقب في الموقع وكان في حالة متقدمة من الدمار. وبعد أعمال الرفع الهندسي الضرورية وأعمال التنقيب المتممة، كان المشروع يشتمل على إعادة بناء الأجزاء المنهارة من أجل إعادة الصرح إلى حالته التي كان عليها عندما تمَّ تحريره من قبل المنقبين (وفقاً لوثائق تلك الفترة). وخلال العملية سيتم تأهيل مهندس معماري ومهندسين مدنيين وآثاريين في تقنيات الترميم وحفظ المباني القديمة من اللبن ومن القطع الحجرية. وقد عهد بمسؤولية العمل إلى ماتيلد جلان، وهي باحثة علمية في المعهد الفرنسي للشرق الأدنى IFPO.

المشروع الثاني: بناء وتجهيز بيت من العصر الروماني

نتج مشروع سوري- أوروبي ثان عن الرغبة باختبار المناهج التي تمَّ التوصل إليها عبر علم الآثار التجريبي. وهكذا فقد قررنا بالنسبة لهذا الموقع حيث لا يوجد عملياً أي بناء قديم فوق سطح الأرض أن نعيد بشكل كامل بناء بيت يقدم للجمهور مثالاً على العمارة البيتية القديمة. ويستطيع الزوار اللجوء في حجرتين من هذا البيت (بهو الاستقبال) من الشمس أو من المطر. وفي ثلاث حجرات أخرى (موقع وضع التقدمات oikos didaktikos) سوف نعرض بوساطة الصور والمخططات والنسخ المطابقة لبعض القطع والماكيتات تاريخ الموقع والمكتشفات الأساسية التي تمت فيه. إضافة إلى ذلك، لا بد أن يسمح هذا البناء، الذي سمي «البيت الدوري» نسبة إلى دورا، والمنجز وفق طرائق ومواد كانت تستخدم في العصور القديمة، أن نفهم بعمق الشروط والدوافع التي كانت تؤدي إلى إنجاز بناء قديم. وسوف يقدم بعد ذلك إمكانية قياس تطور ومقاومة المواد ومختلف المركبات المعمارية على المدى البعيد.[٢]

ولكي يكون البناء منسجماً مع الموقع فقد وقع اختيارنا على مجموعة من الحجرات السكنية التي تم تنقيبها من قبل البعثة الأمريكية- الفرنسية في مركز المدينة، في

الجزيرة C5 على امتداد الشارع الرئيسي، أي عنـد أسفل التلة مقابـل قصر القاضي الأول والقلعة.

لم يمكـن إنهاء العمليتـين اللتين تحدثنا عنهما هنـا في إطـار البرنامـج السوري - الأوروبـي وحده [٣]. وأخـذت شركة توتال سورية على عاتقها إنجاز هاتين العمليتين. وهنـاك عمليات أخرى معدة أيضاً للإنجاز مع استمـرار البرنامـج المتعلـق بالصروح الدينية، وهي تدعيم الجدار الغربي للقلعة المهدد بالانهيار ومتابعة تجهيز الموقع ليصبح قابـلاً للزيارة (وضـع الشاخصـات وفتح مسارات فيه). وعلى مستوى البحث الأثري، يبقى إكمـال دراسة بعض أجـزاء الأغورا وبعض الصروح الدينية مثل المعبد الشمالي ومعبد الغدء Gaddé ومعبد زيوس مجستوس Zeus Magistos، وإتمـام تنقيب منحدر الهجـوم و«الخـان»، ومتابعـة استكشـاف أطراف الموقع. وبشكل مـواز سيكون علينا نشر الأعمـال الجارية وبعض الصروح غير المنشـورة مثل قصر القاضـي الأول أو بيت ليزياس Lysias، ومجمـل المواد المكتشفة. وأخيراً فإننا نأمل أن نستطيع قريباً إصدار دليل موقـع دورا أوروبوس ومؤلفاً جديداً حول تاريخ الموقع.

لقـد اغتنـت وتوضحـت صـورة دورا أوروبوس بفضل الأبحـاث الجديدة التي قامـت بها الـ MFSDE التي جمعت بين الدراسة الأثرية وحفـظ التراث، مما ألقى ضوءاً جديداً واستثنائيـاً تماماً على تاريخ الشرق الأدنى واجتياح الاسكندر عند وصول الساسانيين.[٤]

نظرة على الأعمال في معبد بل في دورا أوروبوس (٢٠٠٢-٢٠٠٤)[٥]

ماتيلد جلان

اختـير معبـد بـل، الواقـع في الزاوية الشمالية- الغربية من المدينة وعلى أطراف الـوادي الشمـالي كما سبـق وقلنا من بين العديد مـن معابـد دورا أوروبوس، أكان لأهميتـه العلمية أو بسبـب حالته المتقدمة من الخراب.

وفي الواقع، فإن مخطط هذا المعبد يمثل مثالاً نموذجياً على معابـد دورا أوروبوس، وهـو نموذج يقع بين المعبـد البابلي والمعبد اليوناني، كمـا أن القطاع الذي يقع فيه من المدينـة هو من أقلها معرفـة لدينا في دورا أوروبوس. وكان الصرح قـد نقب بالكامل تقريباً من قبل البعثات القديمة، لكنه لم ينشر نشراً كاملاً أبداً. إضافة إلى ذلك، لا تتوافق نظريات المنقبين القدمـاء كلياً فيما بينها، إضافـة إلى أن العديد مـن النقاط الزمنية والتاريخية للمعبد لا تزال غامضة.

وفي عام ١٩٨٦ كانت معظم الجدران والأعمدة قد انهارت بسبب الاستخدام أو النهب، في حين أن المعبد كان لا يزال يحفظ عند اكتشافه في العشرينات والثلاثينات ارتفاعاً يصل إلى نحو ٦ أمتار (البروناوس pronaos) وأعمدة يصل ارتفاعها حتى ٤ أمتار. وكانت هذه الحالة المميزة من الحفظ ترجع إلى وضع البناء، في زاوية من التحصينات، سمحت له بأن ينطمر في جزء منه تحت ردميات الأحدور الذي كان قد شيّد من أجل حماية قاعدة الأسوار. وبهذه الطريقة فقد تمَّ حفظ قسم كبير من جدرانه كما والرسومات التي جعلته شهيراً. وكان يرى فيه أيضاً العديد من العناصر التي اختفت من معابد المدينة الأخرى غير المحمية بأحدور، مثل مذبح ذي درجات شبه كامل، ومذابح أصغر وقابلة للنقل بلا شك، وكتابات وتجهيزات مختلفة يوجد بينها أبنية صغيرة شبه كاملة أحياناً.

واستطعنا من خلال أعمال سابقة في المراجع والبحث في الأرشيف الوصول إلى صور وأعمال رفع هندسي ترجع إلى زمن اكتشاف المعبد. وهكذا بتنا نملك شاهداً ثميناً عن حالة حفظ البناء قبل تفككه ودماره، مما يسمح لنا بتأسيس الترميمات على أسس واقعية وصحيحة علمياً.

وأخيراً كان اختيار هذا المعبد يمثل أيضاً ميزة إيجاد عمل مواز للنشاطات الجارية في ترميم الرسوم التي مصدرها هذه القاعات والمحفوظة في المتحف الوطني في دمشق، مما يدعم تجانس أعمال البعثة في إطار البرنامج الأوروبي- السوري.

وبين عامي ٢٠٠٢ و٢٠٠٤ شكلت النشاطات الميدانية اثني عشر شهراً من الأعمال، كانت موزعة على هذه الفترة الزمنية بين قائدين ميدانيين(٦)، ومساعدة ثلاثة متدربين(٧). وقد اتخذت القرارات بالتشاور بين الرئيسين الميدانيين ومديري البعثة(٨) والمهندس المكلف بالأعمال حول البيت الدوري.(٩)

الترميم

بعد مراحل التنظيف التي كانت طويلة نسبياً تمَّ تدعيم معظم الأبنية(١٠). ولا يزال العمل في القطاع الشمالي بحاجة إلى إنهاء.

بالمقابل، فيما يتعلق بعمليات الترميم، كانت العمارات المعنية هي قبل كل شيء تلك التي كانت محفوظة حتى ارتفاعات كبيرة. ولهذا فقد أعيد رفع جزء كبير من البروناوس باستخدام الحجارة نفسها التي كانت واقعة في الأسفل خلال أعمال النهب؛ وقد أعيد بناء وترميم بابه الصغير.

كذلك رممت القاعة K بشكل كبير، حيث

كان القسم الأكبر من ارتفاعها قد دمر، كما وجزء من الأساسات. وقد اختفى المقعد الذي كان يزين الحجرة والبناء الصغير بنسبة ٩٠٪ وأعيد ترميمهما.

ورمم الرواق الغربي في الباحة كما والمذبح الشمالي، كما أن المذبح الجنوبي قيد الإنجاز. كما لا بد من القيام بعد بترميم البناء الصغير الشمالي كما والذي يقع في الناوس naos.

وأعيد بناء جدران الحجرات الغربية والجنوبية المهدمة أحياناً بالكامل حتى عندما كانت ارتفاعاتها ضئيلة (لا تتجاوز أحياناً عشرين سنتمتر). وبهذه الطريقة يمكن للنظر أن يعيد تشكيل عمارة الحجرات والمعبد على الرغم من حالات الدمار السابقة لوضع الأحدور الروماني، وهو الأثر البصري الذي اختفى تماماً منذ التنقيبات القديمة.

أما السور الذي يشكل الزاوية الشمالية- الغربية للمعبد، وهو يبدو جميلاً جداً من خارج الموقع، فقد رفع أحياناً إلى ارتفاع عدة أمتار[11]. ولابد من الإشارة إلى أن هذا السور يحفظ أرضيات الحجرات الواقعة في هذا القطاع (خاصة الناووس) وأن انهياره كان يؤدي شيئاً فشيئاً إلى انهيار الحجرات نفسها. وكانت التزيينات الجدارية قد عولجت لتمثيل الحجارة مما يعيد تشكيل خطوط القطع الحجرية الأصلية ويرسم بعض الأجزاء المرئية على الرفوعات الهندسية التي قامت بها بعثة جامعة يال Yale. ونظف الأحدور الكبير من الكتل الحجرية الذي يحيط بالصخر أسفل البرج الأول، مما كشف عن أثره الكامل حتى ثلثي الواجهة الغربية من البرج. وكان قد تم تدعيمه لكنه لم يرمم بعد. كذلك دعمت الزاوية الشمالية- الغربية من البرج وكانت هي أيضاً مهددة بالانهيار.[12]

وبشكل عام، يمكننا القول إن المعبد حتى وإن لم يكن العمل قد انتهى فيه بعد يقدم مثالاً جيداً على الصرح المرمم ضمن احترام الآثار القديمة والتقاليد المعمارية والواقع التاريخي. وسوف يكون إضافة إلى ذلك موقعاً سياحياً مقصوداً بالتأكيد خاصة بعد وضع نسخ من الرسوم في أماكن الرسوم الأصلية.

التنقيب

كانت النتائج الآثارية جديدة وهامة بشكل عام، حتى وإن كان المعبد قد نقب سابقاً في الثلاثينات، وذلك حتى الصخر الأم في أغلب الأحيان. وكان اكتشاف عناصر جديدة وخاصة في الناوس والبروناوس، وفي الحجرة D وفي بعض الحجرات الشمالية

(E و I) يسمح بإعادة تشكيل التسلسل الزمني والتواريخ، ليس فقط للمعبد بل وأيضاً للقطاع الشمالي الغربي للمدينة.[13]

ففي الناوس والبروناوس كانت طبقات معينة من السلسلة الطبقية قد شتت عبر التنقيبات القديمة وهي تشهد على فترة استيطان معينة. وقد اكتشفت فيها أفران تثبت وجود نشاط حرفي في هذا القطاع. وقد غطي مجمل الموضع بالمعبد نفسه. وأخيراً، يثبت وجود قواعد أسطوانية هائلة لأعمدة حجرية، أعيد استخدامها في جدران البروناوس، أنه كان يوجد في الموضع نفسه أو في الجوار المباشر صرح سابق كبير ليس من الممكن ضمن الوضع الحالي للأعمال معرفة المزيد عنه. ونستنتج بالتالي أن معبد بل، كما نعرفه اليوم، يقع متأخراً في التسلسل الزمني، في حين كان يعتقد حتى اليوم أن النشاط الديني كان سائداً منذ البدايات. إضافة إلى ذلك ستسمح لنا المواد التي استخرجت من مقاطع التأسيس في جدران الناوس والبروناوس بالوصول إلى تواريخ محددة لهذا المعبد.

بالمقابل، ظهرت في الحجرة D آثار جدار سميك مبني من حجارة من الجبس بأبعاد قياسية، وهو مرئي على ارتفاع أعلى بقليل من مترين في منحدر الوادي، ومرتبط بجدار متجه نحو الشرق[14] مطمور تحت إنشاءات لاحقة؛ ونجد في البروناوس وتحت أعمدة الرواق الغربي طبقة سميكة من الملاط تشتمل على طبعات وآثار قطع حجرية اختفت، وقد اكتشفت على الصخر مباشرة. ومن المرجح جداً أن هذه الآثار تمثل تحصينات قديمة، ولكن ضمن الواقع الحالي للأعمال ليس لدينا ما يسمح بمعرفة ما إذا كان الأمر يتعلق بتغير في المخطط خلال البناء، كما هو الحال في الوضع الذي اكتشف من قبل الـ MFSDE قرب البرج ٢٤[15]، أو إذا كان قد وجد سور سابق لبعض الوقت في هذا الموضع. والفرضية الأولى مقبولة أكثر من حيث أن خطوط وعلامات هذه الآثار يمكن أن ترتبط بتلك المكتشفة في البرج ٢٤.

وأخيراً، كشف تنقيب الحجرتين E و I عن مواد وقطع[16] تعود إلى عصر يوناني قديم في دورا أوروبوس، كما وعن استيطان سابق للسور من القرن الثاني قبل الميلاد. وفي الواقع، فقد أدى حفر مقطع لأساس هذا السور في الحجرة I من المرحلة الهلينستية الثانية للمدينة إلى نقب وحفر سويات استيطان سابقة. إن طبقات الإعمار هذه الموجودة في المنحدر الواقع بين السور وطرف الوادي تثبت أيضاً أنه كان يوجد

جدار كبير يحفظها في مكانها: وبالتالي يمكن طرح مسألة وجود سور قديم، وهو أمر وحدها الأعمال القادمة يمكن أن تحسمه. كذلك اكتشفت في الحجرتين E وI شواهد على استيطان لاحق للسويات الهلينستية الأقدم والسابقة للمعبد، مثل فرن أو موقد كبير وآثار بناء بقطع حجرية وأفران صغيرة مختلفة.

وكما نرى بالتالي فقد عدل بشكل كبير التسلسل الزمني للمعبد وللقطاع الشمالي- الغربي للمدينة ويمكن أن نسرده باختصار على النحو التالي: استيطان أولي في ١٥٠ لا يزال علينا أن نحدد مدى اتساعه وأهميته، ونحو ١٥٠ سور شهد على الأرجح عدة مراحل بناء، كما نرى عند البرج ٢٤ وفي البرج الأول نفسه؛ واستيطانات مختلفة ونشاط حرفي مرتبط بالنار (أفران)، وبناء حجري يقع في الجوار على الأرجح؛ بناء معبد بل الذي لم يبن في مرحلة واحدة.

مشروع البيت الدوري (١٩٩٩-٢٠٠٥)

تنقيب بيوت الحي C 5

بيير لوريش

كان إنجاز هذا المشروع يتطلب بالضرورة التنقيب المسبق للوحدات السكنية المعنية به[١٧]. وبعد التنظيف والرفع الهندسي في عام ١٩٩٩ لأعمال البناء التي كانت قد حررت قديماً، اهتمت بعثة عام ٢٠٠٠ بثلاث حجرات حول باحة بحيث تشكل الجزء الشرقي من هذه المجموعة. وكان ثمة فرن ذو عمود مركزي وفرنين كبيرين يتميزان بقنطرة وكانا قد دمرا من أعمال معمارية محتملة سابقة كانت تشغل مجمل هذا القطاع. وبشكل مواز كشف سبر (S IVa) فتح في محور الطريق الرئيسي على عمق أكثر من خمسة أمتار من سماكة الطبقات المتراكمة عن وجود جدار هلينستي يقطع مسار الطريق الرئيسي وكان مقاماً في مقلع قديم. وبعد انهاء هذه الأعمال تمَّ بناء الحجرتين المخصصتين لاستقبال الزوار على القسم المنقب.[١٨]

كانت الحملة لعام[١٩] ٢٠٠١ جزءاً من الحملة لعام ٢٠٠٢ وكانتا مخصصتين لاستكشاف القسم الغربي من المنطقة التي يتعلق بها المشروع. ويتعلق الأمر هنا بثلاث حجرات متتالية من الغرب إلى الشرق على امتداد ممر يصل بين باحة بيت كبير والشارع عبر مدخل ضخم ذي فتحتين يفصل بينهما عمود. وكانت الحجرات والممر قد حررت بالكامل حتى مستوى هجر المدينة في حين أن الباحة لم تكن قد نقبت إلا على مساحة شريط عرضه أربعة أمتار حتى دون أن يكون

الدرج قد حـــرر بالكامل. وكانت قد فتحت أسبار في كل من هــذه الوحدات وفي بعض الحجرات الملحقة وفي الشارع الرئيسي.

لم نجد إلى الشرق، في الحجرتين C5A وB، أي فرن جديـد لكننا وجدنا في العمق الكثير مـــن جيوب الرمـــاد والفحم مرافقة ببقايا إنتاج فخاري مصــدره أفران. كانت هذه المساحة بالتـــالي، كما كان الحال على الأرجـــح بالنسبة لموضـــع الأفران، قد ظلت لفـــترة طويلة غير مشغولة بعد إنشاء المدينة علـــى الهضبة. ولم يبـــدأ استخدامها إلا من أجل رمي بقايا الأفران.

وكان الوضـــع مختلفاً قليـــلاً الى الغرب (الحجرة C5C) طالمـــا اكتشفنا فيها بقايا منشـــآت سابقة للحالـــة الأخيرة هذه. وكان البنـــاء الأقدم هو عبارة عـــن جدار (٦٤٥) اتجاهـــه شرق- غـــرب، مبني مـــن كتل من الجبس كبـــيرة نسبيـــاً وهي ترجـــع بشكل واضح إلى الفترة البارثية. وتتأتى كسر كثيرة من اللبن المختلط بأجـــزاء من فخار مطلي بطـــلاء أسود وبفخار أكـــثر تأخراً من دمار هذا الجـــدار. وفي هذا الإطار إنما اكتشف القســـم الأدنى من نقش بـــارز يمثل هرقل (هـرقليـــس) من نمط معروف جيداً في دورا أوروبوس بالنسبـــة للفترة البارثية. بالمقابل، في القســـم الغربي من الحجرة C5C تظهر بقايا جـــدار شمالي. جنوبـــي هو M٦٤٤، وهو أكثر تأخراً من الجدار ٦٤٥ إنما سابق للفترة الأخيرة.

ولم تنقـــب الحجـــرة C5D إلا سطحياً من أجل تحديد أرضيـــة آخر مرحلة. وكان يوجد في البقايا من الركام الذي كان يغطي هذه الأرضية الكثير مـــن أجزاء سقف غير ملـــون وقالب أحادي الفتحـــة لإنتاج الطين المشـــوي بحيث يمثـــل صبية تميـــل بوركها وتستند على قاعـــدة كورنثية. ومن الواضح إن هـــذا القالـــب كان قـــد أنجـــز بوساطة تمثال صغير مصنوع بشكل بارز بحيث تمت طباعة وجهه على العجينة الرطبة للقالب. ومن المؤكد أن النمـــوذج هلينستي من نمط تاغرا Tanagra. لكننا نجهل تاريخ إنجاز القالب.

لقـــد كشفت بالتالي تنقيبات هذا القسم مـــن الحـــي C5 عـــن وجود ثـــلاث فترات متعاقبة. ولا تظهر المرحلتان الأولى والثانية وفق شـــكل معمـــاري إلا في القسم الغربي من المساحة، الأمـــر الذي يوافق إلى الشرق إما عصـــر القبر أو عصر الأفران. ووحدها المرحلـــة الأخـــيرة شهدت إنشـــاءات تغطي كامـــل المساحة المعنية. وهـــي توافق بشكل واضح إعادة تعريف للمساحة خلال العصر

الروماني، وهي فترة تشييد لجدار الحي وبناء للوحدات السكنية.

وأخيراً، فقد تمَّ تنقيب الباحة الغربية مع درجها والقسم من الشارع الموافق لهذا البيت وأطراف هذا القطاع في عامي ٢٠٠٤ و٢٠٠٥ على يد كل من دلاسيو H. d'Alascio ثم خليل O. Khalil. وقد عهد بمسؤولية بناء غرفة التقدمات oikos didaktikos والباحة وتجهيز مجمل البيت الدوري (التصميم وما يليه من أعمال) للمهندسة المعمارية لينا E. Léna بالاتفاق مع المعهد الفرنسي للشرق الأدنى.

بناء المبنى

أ.لينا

تمَّ بناء الحجرات الثلاث من غرفة التقدمات oikos didaktikos المخصصة لعرض الموقع بتمويل أوروبي في إطار تأهيل كوادر المديرية العامة للآثار والمتاحف. وقد تمَّ بشكل رئيسي خلال بعثة أيلول/ تشرين الأول من عام ٢٠٠٣ وخلال الشتاء الذي تلاه. وخصصت بعثة ربيع ٢٠٠٤ لتجيز الباحة المتصلة بها وأطراف الطريق الذي يحيط بالبناء من الشمال وترميم حجرات الاستقبال. والمهندسون من المديرية العامة للآثار والمتاحف الذين شاركوا في البناء هم معتز الحسيني وأكرم العلي السيد والمهندس علاء الدين بواب. وقد التحق بهذا المشروع إضافة إلى إدمون العجي وهو مهندس وكان مديراً مشتركاً للبعثة في ذلك الوقت، وماتيلد جلان وهي آثارية، كل من بول مولر Paul Muller وكان مرافقاً ناحتاً للحجارة وزويه شاراس Zoé Charasse وهي عالمة بالأعراق مصورة وموثقة بأفلام الفيديو.

ويندرج إنجاز هذا العمل في إطار مسيرة علم آثار تقنيات البناء، طالما أنه تمت الاستفادة من نتائج الدراسات والخبرات التي تراكمت في السنوات السابقة من مجمل موقع دورا أوروبوس.

والتقنيات المستخدمة والمثبتة من خلال التنقيبات الأثرية هي:

- بناء أرصفة حجرية للأساسات
- البناء باللبن بالنسبة للجدران
- بناء أسقف- سطوح من الطين
- استخدام الجص

وإلى ما وراء هذه الجوانب الإنشائية ثمة تحد معماري حقيقي في رسم المباني. ونجد هذا التحدي على مستويات مختلفة:

- إدراج بناء «جديد» في موقع أثري
- إعادة تشكيل الحجوم والمواد والأنسجة والظلال القديمة
- إنشاء صرح معزول يعيد قراءة إطاره القديم

- ضبط التجهيزات الوظيفية والإنشائية القديمة بما يوافق برنامجاً معاصراً لاستقبال الزوار وتقديم الموقع.

وصف تقنيات البناء

تخضع الأنماط الإنشائية للقاعدة التي وضعتها الـ MFSDE لكافة التدخلات في الموقع، ألا وهي احترام المواد القديمة، وهي الطريقة الوحيدة لتأمين توافقية تامة بين الترميمات والأبنية القديمة.

ونميز بشكل أساسي ست مواد بناء مستخدمة:

- الصلصال على شكل اللبن،
- الحجر الكلسي الأحمر القاسي جداً، ومنشؤه القبة الجيولوجية العليا من الهضبة (الحقب الرباعي)،
- الجص،
- الكلس الناجم عن تكلس الجص وفق طرق محلية. وهو يستخدم وفق أشكال مختلفة كملاط (رمادي) أو كطلاء (أبيض)،
- الخشب، وهو يستخدم للأسقف وبعض الأعمال التي لا تتطلب عناية كبيرة (مثل الأبواب)،
- القصب، ويستخدم في السقوف أو في تدعيم الجدران وفق أشكال مختلفة (كحصير، وبشكل مجدول، إلخ.).

ونجد هذه المواد وقد استخدمت معاً بأشكال مختلفة وفق وضعها وحاجتها في البناء.

البناء بالكتل الحجرية

وهو يستخدم في جدران الأساسات وإطارات الأبواب. ويتم إنجازه اعتماداً على قطع حجرية من الكلس لا يتجاوز حجمها في أقصى حد ٤٠ سم في أحد أبعادها.

ويتم في البداية وضع الحجارة الأكبر حجماً كيفما اتفق على سطح توضع الحجر، ويتم ملء الفراغات بحجارة أصغر حجماً. ويتم تثبيت الكتل الحجرية بوساطة الكلس الرمادي الممزوج برماد مع إضافة من البوزلان من أجل تمييز البناء الحديث. ولا بد من الانتباه إلى عدم ترك أي فراغ للهواء. ولا يجب أن تكون الحجارة الموضوعة في الجدران بأي حال من الأحوال من الجص إذ يفقد هذا الأخير قدرته ومحتواه عند الضغط ويكون ذلك أسرع في حالة الرطوبة (جدران الأساسات).

ويكون مدماك التوضع بارتفاع نحو ٦٠ سم تقريباً، ويشمل كل مدماك في أعلاه طبقة أفقية بثخانة ٥ سم من الكلس. وتستخدم هذه الطبقة للربط والتدعيم لسد غياب الكتل الحجرية المستعرضة في ثخانة الجدار[٢٠]. وكانت بعض الجدران المبنية بالكتل الحجرية من البناء القديم مؤلفة من

حجــوم مجوفة أو مملــوءة بالرمل. وكان لا بد من فتح هذه التجاويف وتنظيفها وملئها بملاط من الكلس مــن أجل تأمين استقرار جيد لجدران الأساسات.

وتصــل ثخانــة الجــدران إلى ٨٥ سم (وبشــكل استثنائي إلى ٦٠ سم في الجنوب) على مجمل الصرح.

البناء باللبن

أثبتــت التنقيبــات اللجــوء إلى نمطين مــن الآجــر في البناء. قالــب بحجم ٣٨ × ٣٨ × ١١ ســم تقريباً، وآخر نصفه (٣٨ × ١٩ × ١١ ســم). وكان قــد تمّ صنع قوالب من الخشب والمعدن مــن أجل ترميم البيت المسيحي وترميم الأدويــون odeon. وقد استخدمت هذه القوالب نفسها من أجل بناء متحف الموقع.

وصنعت كتل اللبن من خليط من التراب والمــاء والتــبن (أو القش الناعــم). وكان لا بد من توافــق التناسبات بين هذه المواد مع الهدف من استخدام كتل لبن ذات قدرة جيدة على التجانس: ليس كثيراً من القش وطين ليس رطباً كثيراً، حيث يرتبط تراجع الطين الجاف مــع كمية الماء. ولا بــد من التأكيد على الطين الغني جــداً بالعناصر العضوية لأن هــذه الأخيرة تولد هجرات لأملاح غير مناسبة للقطع اللبنية. إن التراب المستخدم هنــا هو تــراب الهضبة الــذي يتميز بلونه الأحمر الداكن. وقــد أجريت عدة تجارب مختلفــة: قطع آجريــة استقــرت بوساطة الكلس، مع نسبة ١٠ ٪ منه في الطين؛ وكتل ذات ألياف بلاستيكية حلت محل التبن.

ويسكب الطين المخلوط بعناية في قالب ويفرغ مباشرة منه. وبعد مرور فترة تجفيف بوضع أفقي توضع كتل اللبن في شكل معاكس من أجل تجفيف الوجه الأسفل.

ويغطــى في البداية أساســ جدار الكتل الحجرية بطبقة مــن الصلصال النقي بلا قش، بسماكة نحو ٥ سم، مما يؤمن سماكة بين المادتين. ويتم وضع القطع الآجرية بداية على الناشف مــن أجل التحقق من التسوية وخاصة عن الزوايا بــين الجدران. وتوضع الآجرات دائماً على المقلوب بالنسبة لاتجاه تصنيعها، حيــث يكون الوجه الأعلى مقعراً بعض الشــيء دائماً، وبالتالي قابلاً لاحتواء بعضــ الماء في حال حــدوث رشوحات. أما الجوانب فيجب أن تكــون مليسة بشكل تام بالملاط من الطين غير السائل كثيراً.

وقــد بينت التنقيبات وجــود طرق بناء نوعيــة من أجل إنجاز العمــل: مدماك من مقياس تناسب يتناوب مع مدماك من نصف مقياس تناسب لواجهة الجدار ومدماك كبير لمــلء الجدران (جدران عرضها أكثر من ٨٠

سم). أما الجدران الأقل سماكة فمبنية من مقياس كبير ونصف مقياس لكل مدماك.

وتتم التسوية بوساطة الحبل من أجل تأمين استقامة الجدران، وبوساطة الحبل ذي كتلة الرصاص لتأمين عمودية توضع الحجارة[٢١]. وقد حرصنا على احترام تناوب جوانب الربط العمودية.

الكلس

تنجم هذه المادة عن حرق الجص. وبعد شيه يتم مزجه مع رماد مواد عضوية كانت قد استخدمت في الحرق، مما يعطيه اللون الرمادي. ويستخدم الكلس الرمادي كملاط في بناء الكتل الحجرية. أما الكلس الأبيض فيستخدم للطلاء. وقد أجريت تجارب على اللون بوساطة ملونات تجارية. وكان الكلس يستخدم في التجهيزات الداخلية لتأمين ثبات جيد على مر الزمن للمساحات الملونة.

البناء بالحجر

يوجد الجص تحت الطبقة الكلسية التي تشكل القسم العلوي من الهضبة أو التلة. وبالتالي يكون استخراجه سهلاً عند سفح المنحدر عند أقسام منهارة. ومن هنا كان قد استخرج الجص لإنجاز السواكف والعضادات وعتبات الأبواب. وكانت كتله قد استخرجت يدوياً باستخدام منشار دائري لتسريع العملية[٢٢]. وعندما يصبح الحجر في مكانه كان ينحت وفق طرق النحت التي كانت سائدة.

وتتألف العضادات من ثلاثة أحجار منتصبة من الجص، ويعطي ميلان الدعامات (لأن شكل الأبواب شبه منحرف) بميل الكتل الحجرية وليس بنحت أحد الوجهين بشكل مائل. وأظهر لنا وضعها في مكانها أن ثلاثة رجال يكفون لوضع هذه الكتل الحجرية في مكانها دون مساعدة من نظام رفع.

وقد أنجز نمطان من السواكف: سواكف مؤلفة من ثلاث لبنات للعقد، وسواكف وحيدة الكتلة. وكانت هذه الأخيرة التي يزن الحجر الواحد منها نحو طن واحد تتطلب استخدام رافعة وصقالة من أجل رفعها ووضعها في مكانها. وقد أخذت أوجه القوالب من نماذج موجودة في الموقع (البيت C11، الرفع الهندسي لبيرسون H. Pearson).

التقنيات الهجينة

الفتحات

تشكل الأبواب نقاط ضعف هامة في الجدران. ولهذا كانت ركائزها تبنى من الحجارة عبر مداميك ذات طول متناقص حتى ارتفاع ساكف الباب. وعندها كانت

الجـدران من اللبن تربط بهـذه الركائز أو العضادات.

وكانت السواكف تتألف إما من جذوع أو من الجص، أكان بالنسبة للأبواب أو المشاكي المنفـذة في ثخانة الجـدران أو للنوافذ. ولم نستخدم سـوى جذوع الصفصـاف المهيأة حيث يمكن أن يـؤدي استخدام الجص إلى تشوهات علـى مدى قريـب، وكانت تكلفة استخدامـه أيضاً أعلى من الجذوع. وكانت الجـذوع تغمس مـن طرفيهـا بالكلس كما وكانت تطلى به.

وكان شـكل النوافذ مستطيـلاً بفتحة صغيرة على الواجهة الخارجية، وفتحة شبه منحرفة وأبعـاد أكبر في الواجهة الداخلية. وقـد أمكننـا استنتـاج وجـود نوعين من الفتحات:

- فتحـة أبعادهـا ٢٥ × ٥٦ سـم في الواجهة الخارجية و٦٥ × ١٠٥ في الواجهة الداخلية؛

- وفتحـة أبعادهـا ١٠ × ٢٥ سـم في الواجهـة الخارجيـة و١٤ × ١٠٠ سـم في الواجهة الداخلية.

ولبنـاء هذه الفتحـات كان الحل الأكثر توافقاً هو رفع الجـدران الداخلية عمودياً مع احترام كثافة الجدار وتوسعه في المستوي ثم إعادة نحـت الحواف الجانبية للحصول على الشكل شبه المنحرف.

الأسقف المصاطب

إن العناصـر الوحيدة التي بحوزتنا هي الرسـوم التي وضعها بيرسـون حول أسقف كنيس البيت المسيحي.

- نظام مثـل النظام الذي أعيد تشكيله في كنيس متحف دمشق، وهو يتألف من آجر من الطين المشوي يرتكز على جذوع خشبية. وتغلـق الجوانب بـين الآجـرات بالكلس، ويغطى ذلك كله بطبقة من الطين ثم بطبقة من الكلس الرمادي.

- نظـام مؤلف من حصائر من القصب تنشر بشكل متشابك وترتكز هي أيضاً على جذوع خشبيـة. ثم تغطى هـذه الحصائر بطبقة من الطين المدكوك ثم الكلس.

وقـد اختبر النظامـان البنائيـان. من جهـة استخدام البلاطات من الآجر المشوي المرتكـزة على عوارضـن خشبية في قاعات الاستقبال العامة، ومن جهة أخرى استخدام حصائر القصب في القاعات التعليمية. وقد وجدت قطع كثيرة من الكلس الذي انطبعت عليه هذه الحصائر في محيط متحف الموقع. وكذلـك كان وجودها مثبتاً بشكل مكثف في بيت الأعلام principia.

وكانت العوارضـن من خشب الحور وقد

طليت بالقار. وهي ترتكز على تدعيم محيطي مؤلف من ألواح خشبية.

وفي حالة حصائر القصب، قمنا بوضع الحصائر تعلوها طبقة من القصب المتوضع بشكل عمودي على العوارض من أجل الحصول على توزع أمثل للحمولات. ومن أجل تفادي سقوط الأشخاص المحتمل خلال عملية الوضع. طلبنا من نجار القرية أن يصنع صندوقاً بين العوارض الخشبية مؤلفاً من دعامات موزعة بانتظام وتحمل ألواحاً تشكل قاع الصندوق.[٢٣]

التحديات المعمارية

إن إدخال بناء جديد على بيئة أثرية لابد أن يخضع لتخطيط دقيق. فالإدخال في الموقع البعيد (بعيداً عن التلة) والقريب (بمواجهة الصرحين الآخرين) وطبوغرافية الأطراف المباشرة (الموقع على منحدر شديد ثم متسلسل)، ومستوى الأبنية ومظهر قواعد التماثيل والألوان وعناصر الرسوم هي كلها عناصر يجب أخذها بعين الاعتبار.

لا بد أن تنطلق المسيرة المعمارية من الوقائع الآثارية لتجيب عبر احترامها لتقنيات البناء على المسائل المرتبطة بإدخال عنصر ما على المشهد الأثري وعلى مختلف الجوانب البرامجية النوعية.

تحليل الآثار وفقاً لمشروع متحف الموقع

أظهرت التنقيبات وجود آثار ثلاثة بيوت على الأقل. ويشير وجود هذه المجموعة على امتداد الوادي إلى أن أجزاء كاملة من الأساسات قد اختفت تماماً. إن إعادة البناء المقترحة هنا هي إعادة بناء نظرية تماماً[٢٤]. وتنتظم هذه البيوت الثلاثة المتلاصقة حول باحات. وتشكل حجرتا الاستقبال جزءاً من مجموعة أولى، والحجرات الثلاث للمتحف مجموعة ثانية تتألف من مخازن ملحقة بالبيت. أما الحجرة الواقعة إلى أبعد إلى الغرب فكانت في البداية حجرة للبيت (تنفتح على الباحة) ثم ألحقت بالمخزن الأوسط.

جمع الحجوم

يتعلق الأمر بالتالي ببناء صرح واحد مع أجزاء من بيتين. ولهذا قمنا بتقديم عناصر توضيحية لقراءة الكينونات الأولية. واستطعنا إعادة تشكيل الباحات من خلال إعادة بناء جدرانها (القسم الغربي) أو من خلال إظهار هبوطها (القسم الشرقي). ويسمح انحدار الأرض بزيادة انزياح

المستوى بين القسمين. وأعيد بناء جدران البيت الثالث بشكل جزئي مما يمكن من إظهار وجودها القديم. وأعيد تحديد الشارع أيضاً من خلال ترميم جدران المخازن المقابلة للمتحف. وبالتالي فقد أخذ مجمل البناء ضمن شبكة من الجدران التي تؤمن الانتقال البصري بين البناء المنتهي والخرائب من حوله.

وتمت ملاحظة تمييزات على مستوى آخر. فقد تمَّ تمييز بناء السقوف وشكل البروزات والأبواب ورسم مصارع الأبواب وفقاً للقسمين.

التوافق مع قواعد البناء تبعاً للمواد القديمة

الإضافات على الأعمال القديمة

كانت المشكلة التقنية الرئيسية هي تأمين احترام المواد القديمة من جهة، ومن جهة أخرى البقاء الجيد عبر الزمن والمتوافق مع التأثير الجديد على مجمل المباني الأثرية.

وقد أدرجنا في السقف ورق البوليان ضمن مجمل إجراءات الكتامة المتخذة من أجل تأمين حماية إضافية في حال حدوث رشح للمياه، وبالتالي تجنب الأضرار التي يمكن أن تصيب الإنشاءات المتحفية.

في حجرات الاستقبال كان السقف قد بني من آجرات من الطين المشوي بسماكة أكبر بشكل واضح من آجر العصور القديمة. وقادنا ذلك إلى تأمين دعم للعوارض الخشبية بمضاعفتها بعوارض من الفولاذ (IPN)، حيث تمَّ ربط العارضتين بوساطة كلابات عن وسطها.

أما الآجر الذي كان مكشوفاً بشدة عند الأطراف فقد تمَّ تثبيته بوساطة الكلس واستبدل القش -القابل بسهولة للتفتت والتلف- بألياف بلاستيكية. ويسمح وضع هذه الآجرات في أعلى الجدران عند حصولنا على نتائج غير مرضية بتأمين استبدالها بسهولة.

أما الأبواب التي لم تكن تنجز في القديم إلا من الخشب فقد بنيت من الفولاذ والخشب، وذلك لتأمين حماية آلية دائمة للتجهيزات الداخلية.

الأعمال المناسبة الحديثة

تمَّ إنجاز عدة فتحات كانت تستجيب لضرورات منهجية. وكان التحدي في إدراجها ومكاملتها ضمن المجموع المعماري دون أن نجعل منها نسخاً مع ذلك عن الفتحات القديمة، حيث كانت مواضعها في غالب

الأحيان متعارضة مع منطق إعادة البناء. ويحترم رسم هذه الفتحات النماذج القديمة (من خلال تجديد الأبعاد القديمة والمواد القديمة والمحافظة عليها) بإدخال تعديلات مختلفة الأهمية للسماح بقراءة منفصلة للنماذج الأصلية (عكس توسع مسند النافذة في السقف؛ إضافة حاجز في الخارج من أجل زيادة مساحة عكس الضوء؛ إنشاء باب قليل العرض بين الحجرتين الأولى والثانية لقاعة العرض من أجل تأمين الانتقال؛ فتح نافذة مخصصة للمراقبة بين القسمين).

ويمكن لهذه الفتحات أن تميز أيضاً من خلال معالجة سطوحها (ألوان مختلفة، وصلات مجوفة..).

أما بالنسبة لإعداد الأقسام الداخلية، فكان المبدأ الذي تمَّ اعتماده هو التوزع الزمني المتسلسل للعصور الثلاثة الكبيرة لمدينة دورا أوروبوس بين حجرات المتحف الثلاث. وقد عرضت معها قصة اكتشاف الموقع ومشاريع بعثة MFSDE.

الهوامش:

١- كانت هذه الكتابة اليونانية منقوشة على قاعدة تمثال نصب نحو عام ٢١٠ - ٢٢٠ على شرف القاضي الأول «stratège et épistate» المدينة من قبل والي (بوليه Boule بمعنى حاكم) مواطني دورا أوروبوس، وذلك في قلب مركز المدينة bouleuterion الذي لم يكن مكانه معروفاً حتى ذلك الحين.

٢- ساهمت هذه العملية أيضاً في إطار البرنامج السوري الأوروبي بتأهيل ناشطين في مجال التراث.

٣- قامت بشكل أساسي بتنظيم العمل ومتابعة إدارة المشروع ميدانياً ماتيلد جلان من المعهد الفرنسي للشرق الأدنى.

٤- بالنسبة لمراجع مختلف النشاطات المقدمة هنا، فإننا نرتكز على المقال «Bibliographie récente sur Doura-Europos» في Doura-Europos. Etudes ٥، pp. ٢٥٥-٢٦٥.

٥- الأعمال مقدمة هنا بشكل مختصر جداً؛ ولا بد من صدور دراسة وافية بعد الانتهاء القريب من الأعمال.

٦- ماتيلد جلان، مسؤولة الأعمال وجان ميشيل جلان Jean-Michel Gelin وهو آثاري؛ وقدم كل من جوستين غابوريت Justine Gaborit وهوغز دآلاسيو Gugues d'Alascio مساعدة وقتية ووقتية للبرنامج.

٧- صخر شبيب من المديرية العامة للآثار والمتاحف وسليم الحموي وأشرف أبو طربيه وهما طالبان (دمشق).

٨- بيير لوريش من المركز الوطني الفرنسي للبحث العلمي وإدمون العجي من المديرية العامة للآثار والمتاحف، وكان في حينه مديراً مساعداً. انظر المساهمة في هذا المقال.

٩- إتيين لينا من المعهد الفرنسي للشرق الأدنى في دمشق. انظر مساهمتها في المقال الحالي.

١٠- فيما يتعلق بمسائل التوافق بين الأبنية القديمة، الهشة نسبياً، والحديثة، كانت المواد المستخدمة هي نفسها التي كانت مستخدمة قديماً.

١١- أعمال لا تزال جارية.

١٢- خلال الأعمال التي جرت في معبد بل أنجزت بعض أعمال التدعيم والترميم لبعض الصروح الواقعة في جواره: الموقع الدرجي للسور المبني من اللبن، والبرج الثاني والدرج الروماني في الوادي، ومعبد أزناثكونا Azzanathkona.

١٣- انظر ماتيلد جلان M. Gelin، «Le temple de Bel a Doura-Europos. Resultats des derniers travaux (٢٠٠٢)»، Procedings of the International Conference on Zenobia and Palmyra، oct ٢٠٠٢. Universite de Homs، Homs، ٢٠٠٥، pp. ١٦٥-١٨٧.

١٤- انظرا الزاوية المشكلة إلى يمين هذا الجدار على الصورة.

١٥- مقال لجنين عبد المسيح وبيير لوريش، سيصدر في Doura Europos Etudes VI.

١٦- فخار وأجزاء من صفائح صغيرة بارزة.

١٧- كانت أهمية هذا التنقيب كبيرة بقدر ما كان هذا القطاع يمكن أن يشكل جزءاً من السكن اليوناني الأول في الموقع، قبل إنشاء المدينة على الهضبة. ولم تكن البيوت قد نقبت في موسم ١٩٣٠-٣١ إلا حتى أرضية الحالة السكنية الكبرى الأخيرة.

١٨- بإدارة إدمون العجي وهو مهندس مدني وكان في حينه مدير الجانب السوري للبعثة.

١٩- كانت البعثة في عام ٢٠٠١ بإدارة البروفسور كوشلنكو G. Kochelenko وغيبوف V. Gaybov (من مركز الآثار في أكاديمية العلوم الروسية) وفي عام ٢٠٠٢ برئاسة كل من غنيادي S. Gniady وزينك S. Zink (من باريس).

٢٠- نستنتج مع ذلك أن الجدران ذات الكتل تميل إلى الانفتاح في وسطها.

٢١- استنتجنا أن عادة حبل الرصاص فقدت مع البناء بوساطة الاسمنت حيث يكفي وجود ميزان بسيط ذي فقاعة للتحقق من ارتفاع حجر بالنسبة إلى آخر!

٢٢- لا تنتج هذه التقنيات تشققات صغيرة في الحجر وهي تكون مضرة بثباته على مر الزمن.

٢٣- إنها التقنية المستخدمة من أجل إنجاز بلاطات من البيتون في الأبنية الحالية.

٢٤- لا بد من تحديثها وفقاً لنتائج حملة التنقيب الأخيرة في المنطقة الغربية من المجموعة المعتبرة.

الدراسات والبحوث



الخطُّ العَرَبيّ في سورِيَة

ياسر المالح *

تعريف:

الخط العربي هو الشكل الفني الجمالي للحروف والكلمات العربية، وله قواعد في كل نوع من أنواعه. ولايجوز للخطاط المحترف أن يخالف هذه القواعد المتصلة بشكل الحرف وأبعاده، لكنه يستطيع أن يبتكر في تركيب الكلمات والجمل لتغدو لوحته قطعة فنية جميلة.

* كاتب وخبير إعلامي.

أنواع الخط العربي:

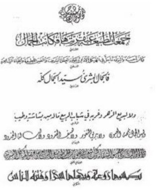
الخط العربي المعروف في سورية والأقطار العربية وتركيا وإيران وبعض الأقطار الإسلامية على أنواع. فمنه البسيط الواضح، ومنه الصعب المعقد.

وأنواع الخط العربي ثلاثة عشر نوعاً[1] هي: الثلثي والنسخي الفني والنسخي الدفتري والرقعي والفارسي والديواني الجلي والديواني الشاهاني والريحاني والكوفي المشرقي والكوفي الأندلسي والقيرواني الكتبي والمغربي المسماري.

غير أن المتداول عند الخطاطين المشارقة اليوم سبعة أنواع هي:

١- **الخط الكوفي.**
٢- **الخط النسخي.**
٣- **الخط الثلثي.**
٤- **الخط الفارسي.**
٥- **الخط الديواني.**
٦- **الخط الديواني الجلي.**
٧- **الخط الرقعي.**

وقد نشر معجم المنجد في باب الخاء صفحة تحتوي هذه الخطوط السبعة.



والمضمون بخط الطباعة:

نموذج للخطوط العربية

جمعت الطبيعة عبقريتها فكانت الجمال

وكان أحسنه وأشرفه ما حل في الهيكل الآدمي وجاور العقل الشريف والنفس اللطيفة والحياة الشاعرة.

فالجمال البشري سيد الجمال كله.

ولا لبديع الزهر وغريبه في شباب الربيع ما له من بشاشة وطيب.

وليس الجمال بلمحة العيون ولا ببريق الثغور ولا هيف القدود ولا أسالة الخدود.

ولا لؤلؤ الثنايا ولا عقيق الشفاه ولكن شعاع علوي يبسطه الجميل البديع على بعض

الهياكل البشرية.

ليكسوهـــا روعة ويجعلهـــا سحراً وفتنة للناس.

١- الخط الكوفي:

خط منسوب إلى الكوفة، وهي مدينة في العراق. والخط الكوفي قديم. ظهر في القرن الأول للهجـــرة. ويصفه الخطاطون بالخط اليابس؛ لأن حروفه مستقيمة رأسياً وأفقياً، تشـــكل زوايا حـــادة، ولا أثر فيهـــا لليونة، ولايمكن خطه إلا بالاستعانة بالمسطرة، فهو أقرب إلى الرسم الهندسي.

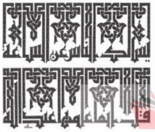
مثال: الخط الكوفي



{نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين}

لكـــن الخطاطـــين فيمـــا بعد طـــوروه بما يكسبـــه بعض الليونـــة، فابتكروا شكل الأغصـــان فزيّنوه، وسمـــوه بالخط الكوفي المشجّر. وأخـــذوا يتفننون بتركيب العبارات في لوحاتهم؛ فمنها ما يكون على شكل دائرة تتداخل الحروف فيها حتى تصعب قراءتها. ومنها ما يكون مخطوطاً على منحنٍ أو خط مستقيم فتكون قراءتها أسهل.

مثال: الخط الكوفي المشجر:

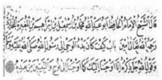


٢-الخط النّسخيّ:

وهو مـــن ابتـــكار الوزيـــر العباسي ابن مقلة[٢]، ومنهم من ينسب ابتكاره إلى الحسن بـــن مقلة شقيقـــه. والخـــط النَّسخيّ خط ليّن واضـــح، لا أثر للزوايـــا الهندسية فيه، سمـــي بالخط النسخـــي لأن القرآن الكريم والكتب والشهـــادات والأحداث كانت تنسخ وتكتب بـــه. ويزيَّن هذا الخـــط بالحركات لضبـــط قراءة ما يكتب به. وقد اعتُمد هذا الخط في حـــروف الطباعة العربية والآلات

الكاتبة و(الكمبيوتر) بـلا حركات. وكل ما يطبـع بالعربية من كتـب ومجلات وصحف ونشرات يقرأ بالخط النسخي المتطوّر. فهو خـط القراءة. وقلَّ من يكتـب به رسالة إلى صديق.

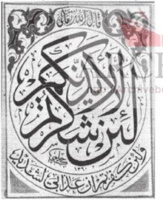
مثال الخط النسخي:



٣- الخط الثلثي:

ظهر في تركيا زمن العثمانيين في القرن الرابع عشر الميلادي وهو متطور عن الخط النسخي. غير أن حروفه أكبر وذات نتوءات. وهو خط ليّن. قابل للمد في بعض حروفه. ويتفنن الخطاط الموهوب في تركيب العبارة التـي يخططها بهذا الخط في أشكال فنية، ويزّينها بحركات وعلامات وحروف صغيرة. ومن التركيبات الفنية ما يجعل العبارة صعبة القراءة. ومـن يتقن هذا الخط الصعب هو الجدير بلقب الخطـاط المحترف. وصعوبة هـذا الخـط سببها دقـة مقاييس الحرف في طولـه وسعته وامتداده، وعـدم السماح للخطـاط بتصحيح بعض مـا أخطأ فيه. فالحـرف يكتب مرة واحدة، إلا إذا كان من جزأين فيكتب كل جزء وحده كحرف الطاء مثلاً (ط).

مثـال الخـط الثلثي ماكتبـه الخطاط السـوري حلمـي حباب في تركيـب دائري جميل:

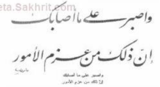


٤- الخط الفارسي:

ظهـر في إيران في القـرن الثالث عشر الميـلادي. ويسمـى أيضـاً خـط التعليق

والنستعليق والشيكاستا. وهو خط واضح لين أنيق. تبدو بعض حروفه رفيعة أو ذات رأس رفيع، وبعض حروفه ثخينة بعرض القلم. وهي قابلة للمد والانحناء الخفيف. وجماله يظهر في تدوير كؤوس الحرف المتجهة إلى أسفل، كحروف الجيم والحاء والخاء والعين والغين والقاف واللام والنون والياء. وخط هذه الكؤوس يخضع لمقاييس دقيقة في ارتفاعها وفراغ دائرتها المفتوحة باستخدام النقطة التي يخطها قلم الخطاط بثخن الخط نفسه.

مثال الخط الفارسي أو التعليق ماكتبه مأمون يغمور:



٥- الخط الديواني:

شاع في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي خلال الحكم العثماني وسمي بالديواني نسبة إلى الديوان. وهو مكتب يتبع السلطان أو مؤسسات الدولة، تصدر عنه القرارات الرسمية والتعليمات وغير ذلك.

والخط الديواني ليّن، في حروفه حركة غير مألوفة في الخطوط الأخرى. وبعض حروفه قابل للمدّ مع انحناء، وبعضها الآخر قابل للهبوط. ونهايات بعض حروفه تكون دقيقة، تتصل بها نقاط الحرف، مثل التاء والثاء والجيم والنون. وقراءة العبارة المكتوبة بالخط الديواني سهلة وقلما يُزيّن بالشكل والحركات.

مثال الخط الديواني ماكتبه مأمون يغمور:

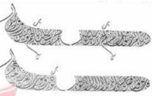


٦- الخط الديواني الجليّ:

وهو متطور عن الخط الديواني. وبعض حروفه مختلفة في شكلها، ولكنه اختلاف بسيط، وهذا الخط قابل للتركيب الفني. وهو حافل بالشكل الكثيف بالحركات

الرفيعة التي تكوّن حدود الكتابة المخطوطة. وهــذا ما يكسبه جماليتــه التي يشاركه بها الخــط الثلثــي علــى الرغم مــن اختلاف النوعين اختلافاً جذرياً.

مثــال الخط الديــواني الجلــي ماكتبه محمد فاروق الحداد:



لقد جاءكم رسول من أنفسكم عزيز عليه ما عنتم
حريص عليكم بالمؤمنين رؤوف رحيم
إن تولوا فقل حسبي الله لا إله إلا هو. عليه توكلت
وهو رب العرش العظيم

٧- الخط الرقعي: هــو أبسط أنــواع الخطــوط العربية، وأوضحها، وأسهلها تقليداً وهو خط مختصر، يعتمد علــى التقاء الزوايــا لا على الليونة والمد. وسمــي بالرقعي نسبــة إلى الرقعة، وهي القطعة من الورق يكتب عليها.

وقــد وجد الخــبراء منذ أكــثر من مئة عــام أن هذا النوع يصلــح لتعليمه الأطفال في الصفوف الأولى من المدارس الابتدائية. وقــد اعتمــدت وزارات المعــارف (وزارات التربيــة) منــذ ذلك الوقت هــذا الخط في المدارســ، وكلفت الخطاطــين كتابة دفاتر للخط الرقعــي، وقررت تعليمهــا بوساطة أساتذة للخط في المدارس الابتدائية.

الخط العربــي في اللوحات الفنية التقليدية:

يحرص كل خطاط محترف موهوب على أن يخــط لوحات فنية بالخــط الذي يبرع فيه، وحين يتحصّل لديه عدد من اللوحات يعرضهــا في قاعة عرض، وقد يبيع بعضها أو يهدي بعضها الآخر، أو يحتفظ بها حتى نهاية العمر فيورثهــا أولاده. وتعتمد شهرة الخطاط على ما يخطه من اللوحات الفنية، ومع مرور الزمن تغــدو لوحاته من التراث النادر، ويرتفع ثمنها إلى أرقام لم تخطر على بال القدامى.

ومن اللوحات النادرة ما خطه الخطّاط ممــدوح الشريف في العام ١٩٣٢م. في لوحة طولانية جمعت أنواع الخط العربي جميعها في تركيبات فنية مذهلة. وفيها أيضاً خطوط شرقيــة غير عربيــة كالسريــاني والحبشي والهيروجليفي والفينيقي والآشوري والهندي والسينجالي وغير ذلك.

لوحة نادرة بخط ممدوح الشريف فيها مجموعة خطوط عربية وشرقية





الخطاط بدوي الديراني يخط بالقصبة

ولبدوي الديراني لوحة مشابهة بتركيبات أخرى رائعة للخطوط العربية والشرقية تتضمن عبارات أخرى، خطها بدوي في العام ١٩٣٥م. وهذا يعني أنه استفاد مما خطه ممدوح الشريف. ويحسن أن نتتبع بدوي الديراني خطاط بلاد الشام في بعض لوحاته.

لبدوي لوحة تجمع بين الخط الثلثي والخط الكوفي وهي دائرية الشكل. وقد خط في قلب الدائرة قول سقراط «اعرف نفسك» بالخط الثلثي مع عكس الخط على نحو مماثل. يسمون هذا النوع في اصطلاح الخطاطين (عكس ودوغري). وفي نصف الدائرة العلوي من اللوحة خُط بالخط الكوفي المشجّر عبارة «من عرف نفسه فقد عرف ربه»، وفي نصف الدائرة السفلي خط عبارة «من أصلح نفسه أرغم أنف أعاديه» والعبارتان غير منقوطتين، تصعب قراءتهما على المبتدئ. وقد كتبها في العام ١٩٣٥م.



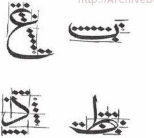
لوحة الخطاط بدوي الديراني «اعرف نفسك»

وللخطاط بدوي الديراني لوحات فنية بالخط الفارسي أو التعليق، وهو الخط الذي أتقنه وعدّل في بعض مقاييسه. منها لوحة «قل كلٌّ يعمل على شاكلته». كتبها في العام ١٩٦١. وهي آية من القرآن الكريم. وكتب تتمة الآية بالخط النسخي «فربكم أعلم بمن هو أهدى سبيلا».



تعليم الخط العربي الجمالي:

كان الخطاطون الكبار هم من يتولون تعليم أنواع الخطوط في دكاكينهم المتواضعة. وكان تلاميذهم من الأحداث أو الشبان الصغار، وهم قليلون. يأتي التلميذ وحده ومعه دفتره في وقت يحدده المعلم الخطاط. فيتعلم بري قلم القصب الرفيع (غزّار) وقطعه. ويكتب له الخطاط سطراً نموذجياً في أعلى الصفحة، ويطلب منه أن يكتب تحته سطراً مشابهاً، مع الالتزام بمقاييس الحروف. وتعدّ النقطة وحدة القياس في طول الحرف شاقولياً أو أفقياً وفي فتحة الكؤوس.



ومن التلاميذ من يلزم الخطاط في دكانه، فيعمل عنده مجاناً في البداية، ثم

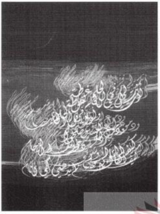
بأجر زهيد. فإذا شب التلميذ وعرف أسرار الصنعة ترك أستاذه وفتح دكاناً تجارياً للخط في مكان آخر يرتزق منه.

ومن الخطاطين من يتعلم الخط بنفسه دون معلم. ولا بد أن يكون ذا موهبة ومن المتتبعين لما يكتبه الخطاطون في البلدان المختلفة.

الحروفية في الخط التشكيلي:

في السبعينيات ظهر في العراق اتجاه إلى ابتكار تشكيلات للحروف العربية في لوحات فنية. فاقترب الخطاط في ذلك من الرسام التشكيلي في تصميم لوحاته، وانتقل هذا الاتجاه إلى المغرب وتونس وسورية، فبرع فيه د. محمد غنوم في دمشق، وهو في الأصل فنان تشكيلي استهواه الخط العربي فصنع من حروفه أو بعض كلماته أشكالاً مستوحاة من الطبيعة بألوانها وما فيها من انحناءات راقصة. ويمتاز هذا النوع من الفن بالخلق والإبداع والتقنية العالية وعدم الالتزام بالقواعد الصارمة للخط العربي.

هذا التطوير للخط العربي أدى إلى إغنائه بالمبتكرات الجديدة. ولكن هذا الإغناء لم يؤثر في أنواع الخطوط العربية



لوحة حروفية تشكيلية إبداع الفنان
الدكتور محمد غنوم

التقليدية، بل استمر الخطاطون يكتبون اللوحات الجمالية بالخط العربي التقليدي لأغراض أخرى لا تمت إلى الأغراض الاتصالية بصلة. وظهر أن تعايش الخط التقليدي بجمالياته مع المبتكرات الجديدة للاتصال ممكن، ولايلغي أحدهما الآخر.

وفي المستقبل المنظور فإن المتوقع أن تتطور تكنولوجيا الاتصال، فتحاول استيعاب الخط العربي التقليدي ليستخدمه من يريد في الكتابة المقروءة أو التشكيل الفني.

إن نظرة إلى ما يعرضه التلفزيون السوري من برامج ومسلسلات ودعايات تؤكد أن الخط العربي متوافر في حالتيه التقليدية والمبتكرة. وأن العاملين في تشكيل الجرافيك في مقدمات ما يعرض أو في الختام يستخدمون ما هو مناسب من الخطوط.

الخاتمة:

إن الانفتاح الذي يشهده العالم في القرن الحادي والعشرين يستلزم التأثر والتأثير في مجالات الفكر والفن والسلوك والقيم. وما يحقق ذلك هو سهولة التواصل اجتماعياً أو من خلال وسائل الاتصال. والخط العربي الجميل الماثل في الآثار العربية والمباني الإسلامية في الشرق والغرب سيبقى خالداً على الدهر، لن يمحوه أحد. غير أن متطلبات العصر ذي الإيقاع المتسارع ستفرض منحى آخر في التواصل القرائي والتشكيل الفني، لا يرفضه أحد. وما يحدث اليوم سبق أن حدث عبر العصور. فالخط العربي التقليدي اليوم لا يشبه الخط التقليدي قبل ألف سنة. ويبقى الهدف الحفاظ على الجمالية في التشكيل والإيصال، وعلى الهوية العربية باعتماد الحرف العربي الذي يفصح عن المنطوق والمعنى بأدق التفاصيل.

المراجع:

- الممارسة الذاتية للخط العربي.
- الأرشيف الخاص لبعض اللوحات.
- مجلة «حروف عربية» مجلة فصلية تعنى بشؤون الخط العربي، تصدر عن ندوة الثقافة والعلوم في دبي، الإمارات العربية المتحدة منذ العام ٢٠٠٠.
- د. عفيف بهنسي، علم الخط والرسوم، دار الشرق للنشر، ٢٠٠٤.
- د. عفيف بهنسي، فن الخط العربي، دار الفكر، دمشق ١٩٩٩.
- من مقابلة مع المستشرق الفرنسي (بلاشير) في باب (وجهاً لوجه)، مجلة العربي، العدد ٥٦٤، نوفمبر ٢٠٠٥، صفحة ٧٣.
- لويس معلوف، معجم المنجد في اللغة والأعلام- دار المشرق، بيروت العام ١٩٧٣.

جغرافيا وتاريخ مار مارون القورشي

فايز مقدسي ⊙

يواجه الباحث الذي يرغب في كتابة سيرة القديس السوري الشهير مار مارون صعوبات عديدة تعود إلى قلة ولا نبالغ إذا قلنا ندرة المصادر التي تذكره أو تشير إليه، على الرغم من شهرة قديسنا مارون وانتساب طائفة مسيحية كاملة إليه وهي الطائفة المارونية التي لا تزال إلى اليوم في لبنان وعلى نحو أقل في سورية ومن ثم في مناطق أخرى إضافة إلى المغتربات، وندرة المصادر جعل الغموض يحيط بحياة وتاريخ هذا القديس. أضف إلى

⊙⊙ شاعر وباحث سوري، مقيم في باريس.

العمل الفني: الفنان جورج عشي.

ذلك أن مار مـــارون لم يخلف كتاباً أو كلاماً ينسب إليـــه ولم يذكر أحد عقيدة ما. وحتى المكان الـــذي عاش فيه وتنسـك فيه ومات ودفن ظـل، ولأمد طويـل، يثير الجدل بين الذين تصدوا فيما بعد للكتابة عنه والتأريخ له.

وفي الحقيقة، ومـــن زمن مارون (القرن الرابع م) فنحن لا نملك سوى رسالة موجهة مـــن القديس السوري الشهـــير والذي أطلق عليـــه لبلاغته (باليونانيـــة) اسم يوحنا فم الذهـــب وهو في طريقه مـــن القسطنطينية العاصمة البيزنطيـــة حيث كان يجلس على الكرسي الرســـولي الأسقفي إلى المنفى بعد مؤامـــرة حيكت ضده. وتقول بعض المصادر أن يوحنـــا الذهبي الفم ومـــار مارون درسا معاً في أيام الشبـــاب غير أن مصادر أخرى تشـــكك في الأمر وتحتج بعدم معرفة مارون اللغة اليونانية ليتلقى العلم بها، وأنه لم يكن يعرف سوى لغته الوطنيـــة أي السريانية أو السوريـــة، وهي التسمية الأصـــح. على أية حال فالرسالة موجهة إلى مار مارون بعد أن كان قـــد اختار طريق الزهد والتنسك. وإلى القارئ أهم ما ورد في تلك الرسالة:

«إننـــا (فـــم الذهـــب) مرتبطـــون معك برباط المحبـــة والمشاعر. وعليه فإننا نراك كأنـــك حاضر هنا أمامنا. لأن من شأن أعين المحبة أن تكون هكذا. فلا المسافة تحجبها ولا الزمن يخمدها. ولقـــد كان بودنا أيضاً أن تكون رسائلنا إلى تقواك متواصلة، ولكن هذا ليـــس بالأمـــر السهل بسبـــب صعوبة الطريق وقلة سالكيها. فعلى قدر استطاعتنا نشيد بفضلـــك، ونعلن أنك لا تبرح ذاكرتنا، حاملينك في نفسنا أينما كنتَ. فاجتهد أنت أيضـــاً الآن أن توافينا سريعاً جداً بما يتعلق بسلامتك حتى لو كنا بعيدين بالجسد».[1]

هذه الرسالة موجـــودة في المقطع الذي خصصـــه تيودورتيوس أسقف مدينة قورش السورية لمار مارون في كتابه «تاريخ النساك في سوريـــا» أو «تاريـــخ أصفيـــاء الله» وهو الكتاب الذي وضعـــه تيودورتيوس حين كان أسقفـــاً للمدينة المذكـــورة (قورش أو Cyr) والتي كانـــت آنذاك (القـــرن الرابع ومطلع الخامس) مركـــزاً دينياً مسيحيـــاً هاماً في سورية الطبيعية.

كتاب أصفياء الله لتيودورتيوس يُعتبر في الحقيقـــة المصدر الوحيد في زمنه حول مار مارون كشخص وكناســـك. إضافة إلى كتب للمسعودي والبلاذري من العهد العربي تذكر اسم دير مار مـــارون (الذي لم يبق من آثاره شيئـــاً). وهو تسمية جعلت الكثيرين، ولزمن طويـــل يعتقدون أن مار مارون عاش وتنسك في وادي العاصي قرب حمص، ومات ودفن فيه.

تيودورتيوس يقول في كتابه الذي ذكرناه عـــن مار مـــارون: «لننتقـــل الآن إلى الكلام على مآثـــر مارون. فإن هـــذا (مارون) كان

زينة في القديسين الإلهيين (..) وكان قد اتخذ له رابية كانت في الماضي كريمة لدى قوم من الكافرين (الوثنيين).. فحول ما فيها إلى عبادة الله ثم ابتنى لنفسه صومعة حقيرة. ولقد ذاع صيته حيث أن الله قد أعطاه موهبة شفاء الأمراض (والأمر يذكرنا بالمسيح وعجائبه في شفاء الأمراض كما تروي الأناجيل) فصارت الجموع (أهل القرى المجاورة لقورش) تأتي إليه خاشعة وكان يشفيهم ويرشدهم إلى التعليم الحق (أيّ المسيحية). ويضيف المؤلف أن مارون قد وضع الإرشادات إلى الفضيلة، وجعله الله خصيباً بالكثير من غروس الفلسفة فكان هو نفسه الزارع لله في جوار قورش ذلك الفردوس المزهر حتى الآن (زمن المؤلف). ويضيف تيودورتيوس قائلاً عن مارون إنه بعد أن تعاطى الزراعة الإلهية بشفائه النفوس والأجسام معاً انتابه مرض بسيط أودى بحياته. وما أن انتشر خبر موته حتى قام نزاع شديد بين أهل القرى المجاورة وكل واحدة تطمح في الحصول على جثمان القديس. وكانت هناك بلدة كثيرة الرجال «هي قرية (براد) اليوم، تبعد حوالي ٦٠كم عن حلب حيث يقوم ضريح مار مارون» أقبلت بأسرها وانتزعت من الآخرين الجثمان وشيدوا له عندهم مقاماً فخماً (لم يبق منه اليوم سوى بعض الأنقاض). ما سبق يدل بما لا يقبل الجدل أن مارون تنسك في قورش أو بالقرب منها وليس في وادي العاصي[٢]. وإنه لم يُدفن في المكان الذي تنسك فيه لأن تيودورتيوس يضيف إلى كلامه عن مارون قوله: «نحن أيضاً، وعلى الرغم من ابتعاده عنا لا نزال ننال بركته لأننا نحتفظ بذكراه عوضاً عن قبره». هنا نلاحظ أن مار مارون لم يكن متنسكاً مسيحياً عادياً يعيش تجربته بعيداً عن الناس. بل كان شهيراً تقصده الجموع تطلب منه البركات وشفاء المرضى وإعطاء النصائح وأنه كان يهدي الوثنيين من أبناء قومه إلى المسيحية. وهو في ذلك يشبه القديس الشهير سمعان العمودي.

ولاشك أنه كان عارفاً بالفلسفة والعلوم الأخرى كما نستنتج من كلام تيودورتيوس عنه، وكان له تلاميذ وأتباع حملوا اسمه تيمناً (نعرف منهم واحداً كان يدعى يعقوب) وأسسوا أخوية حملت اسمه ثم بنوا ديراً في وادي العاصي عرف بدير مار مارون فيما بعد.

ما سبق يدل على أن مارون كان متنسكاً شهيراً كما سبق لنا القول حتى إن تيودورتيوس أطلق عليه لقب /مارون الإلهي/ وأطلق على منطقة قورش اسم «فردوس المتوحدين». هذا الأمر يدل على أن المتنسكين في المنطقة لم يكونوا قلة بل كثرة اشتهرت بهم المنطقة فاستحقت اسم فردوس المتوحدين. ومما لا شك فيه أن مارون كانت له مكانة عالية بينهم ومكانة مرموقة استحق معها لقب

الإلهي كما سبق. ولكن من الغريب أنه لم يترك أثراً مكتوباً يبين فيه أفكاره اللاهوتية في زمن كان قد بدأ يشهد الانشقاقات والهرطقات والبدع في الكنيسة المسيحية. كما أن تلاميذه لم يدونوا شيئاً عن معلمهم الروحي الذي كانت الجموع تأتي إليه من بعيد لتراه وتلمسه للتبرك به وفيما بعد للتبرك بضريحه. أو كتبوا ثم ضاعت تلك الكتابات نتيجة الاقتتال بين الطوائف المنشقة وقيام كل فريق بتدمير وثائق الآخر. ولم ينج أتباع مار مارون من ذلك فقد دخلوا في صراع طويل مع المسيحيين اليعاقبة أتباع يعقوب البرادعي اليوم (السريان الأرثوذكس) كما سوف نرى. هكذا بقي الغموض يحيط بشخصية هذا القديس السوري الشهير الذي، ورغم الغموض، بقي ذكره حياً إلى اليوم لانتساب الموارنة إليه.[٢]

في مطلع القرن الماضي وضع العلامة الشهير الأب هنري لامنس اليسوعي كتاباً بعنوان «تسريح الأبصار فيما يحتوي لبنان من الآثار» كرس جزءاً لايستهان به من الكتاب للحديث عن مارون، وبشكل أخص عن جغرافية الأماكن التي تنسك فيها ومات ودفن. وتطرق وفند الكثير من المعطيات حول مار مارون التي لا تستند



على براهين واقعية معتمداً في ذلك على كتاب أصفياء الله السالف الذكر. وعلى نتف من كتاب المسعودي وغيره من المؤرخين في العهد العربي الذين تحدثوا عن أتباع مار مارون وعن الدير الذي حمل اسمه في وادي العاصي غير بعيد عن أفاميا. يبدو أن أتباع مار مارون تكاثروا مع الزمن وسكنوا الدير المذكور وتعرضوا كما نوهنا لهجوم اليعاقبة أو أصحاب الطبيعة الواحدة. وتشير بعض المصادر إلى مجزرة راح ضحيتها حوالي ٣٥٠ راهباً مارونياً، كانوا في طريقهم إلى منطقة قورش ودير مار سمعان، وكان وراء ذلك اليعاقبة وذلك في مطلع القرن الخامس. ولم تكن الغلبة دائماً لليعاقبة فالأب لامنس

يذكر في كتابه السالف ذكره أن عدد الموارنة من رهبان ونساك وأهالي القرى المحيطة بالدير في وادي العاصي وأرجاء سورية الشمالية كان كبيراً. فهم جاؤوا لمجادلة جماعة يعقوب البرادعي أمام معاوية في دمشق في مطلع العهد الأموي وحكم معاوية لهم ضد اليعاقبة. ويلاحظ لامنس أنه لو لم يكن عددهم كبيراً لما أعارهم الملك الأموي الاهتمام.

يقول العلامة لامنس اليسوعي (وهو هنا يبدي ملاحظة ذكية) أن تيودورتيوس أسقف قورش يقول إنه بعد أن تحدث عن أشهر نساك أنطاكية ونواحيها سوف يكتب عن المتنسكين في قورش ويذكر مار مارون بينهم وهو أمر ينفي كل جدل عن المكان الذي تنسك فيه مار مارون. وفي الحديث عن مارون ترد تلك العبارة الغامضة عنه (غارس الحديقة). ثم وبعد أن يختتم كلامه عن مارون ينتقل للحديث عن ناسك قورشي آخر اسمه إبراهيم[٤]. في حديثه عن إبراهيم يقول إنه هو أيضاً وبدوره كان ثمرة نمت في قورش وفيها كان مولده وربطته علاقة صداقة مع يعقوب تلميذ مارون، هنا ينتفي الجانب الأسطوري الذي أحاط بشخص مارون بحيث أن البعض شك بوجوده التاريخي. لأن عبارة أو قول المؤلف عن إبراهيم بعد مارون أن هذا أيضاً كان ثمرة أينعت في قورش يعني بما لا يحتمل التأويل أن مارون ولد وتنسك ومات مثل إبراهيم في قورش. كما أن لامنس لا يشك قطعاً في أن الدير الشهير بدير مارون كان في وادي العاصي وليس في قورش بالقرب من مدينة (منبج اليوم و(هيرابوليس) قديماً والتي كانت قبل انتشار المسيحية مركزاً دينياً سورياً وثنياً عالي الأهمية[٥] وكانت كل المنطقة أنموذجية للنساك المسيحيين لما كان فيها من معابد وثنية مهجورة استولوا عليها وأكثرها كان قائماً على المرتفعات، ولكثرة الهضاب الصالحة للعزلة والاختلاء. كما أنه لا يخفى أن الأماكن المرتفعة تعتبر رمزياً أقرب إلى السماء والله. ولاتزال المنطقة حافلة إلى اليوم ببقايا الكنائس والمعابد القديمة.

ننتقل الآن إلى تركيب الجماعة التي سميت فيما بعد مارونية نسبة إلى مار مارون الكبير والتي استقر قسم منها في جبل لبنان. وهم لا يزالون إلى اليوم في لبنان.

كما يذكر العلامة لامنس اليسوعي فإننا نجد في تركيب هذه الجماعة ما نجده في جميع الأمم التي تتركب أصولها في البداية من عناصر شتى لا تلبث أن تنصهر في تركيب واحد مرتبط بالأرض وبدورة الحياة الاجتماعية والروحية. ولاتشذ المجموعة المارونية عن هذه القاعدة حيث أن كلّ العناصر الأثينية التي شاركت فيها امتزجت مع الزمن وصارت واحدة في العادات

والتقاليد والعقيدة واللغة (السريانية). وقد تختلف اللهجة بحسب الموقع الجغرافي ولكنها تبقى تنوعاً في اللغة الواحدة. وهكذا فالجماعة المارونية تتنسب في أصولها، وحسب المعطيات التاريخية، إلى الجراجمة وإلى المردة الذين امتزجوا مع الجماعات القادمة من وادي العاصي إلى جبل لبنان. وقبل أولئك فقد كان هناك المجموعة الحثية -الحورية- الميتانية ثم الفينيقيون، أو الكنعانيون كما كانوا يسمون أنفسهم حيث يرد الاسم في صيغة (بن- كنعن)، ومن ثم الآراميون أو السريان ذلك إذا أخذنا بعين الاعتبار التسمية التي اعتمدوها لأنفسهم بعد اعتناقهم المسيحية. ومن نافل القول إن هناك جماعات مارونية بقيت حيث كانت ولم تغادر أرضها كما هي حال الموارنة الذين بقوا في سورية إلى اليوم. أو الموارنة الذين اتجهوا إلى بلاد ما بين النهرين (العراق) واستقروا فيها. وعلى سبيل المثال يذكر ابن العبري في كتابه «مختصر تاريخ الدول» تيوفيل بن توما الماروني وكيف أنه جاء من مدينة الرها الشهيرة إلى بغداد، وأصبح رئيس منجمي الخليفة العباسي «المهدي». فإذا تابعنا التقصي فإننا نجد أن عدد الموارنة قد نما وازداد في جبل لبنان من رهبان وفلاحين من السكان المحليين ومن قادمين من مناطق أخرى هرباً من الاضطهاد. وكانت الأماكن المرتفعة تشكل لهم مكاناً حصيناً يرد عنهم كيد الأعداء. وهكذا تمَّ بناء كنائس عديدة في المناطق المرتفعة ذات هندسة معمارية خاصة ومختلفة عن الطراز البيزنطي تزينها النقوش السريانية اللغة. ثم ولما نما عدد الموارنة في جبل لبنان فقد انتقل قسم منهم إلى النواحي القريبة وأقاموا الكنائس والأديرة. كما أن قسماً منهم ارتحل إلى قبرص واستقر فيها. والبعض يذكر وصول عدد منهم إلى مالطة على أيام حروب الفرنجة أو الحروب الصليبية. ويرى الأب لامنس أن الموارنة قد انتقلوا إلى كسروان في عهد متأخر نسبياً وكان أكثر سكانها آنذاك من المتاولة والمردة. ثم وبحلول القرن الخامس عشر أضحت المنطقة كلها مارونية السكان.(1)

السؤال الذي يبقى هو من كان في الحقيقة أولئك الرهبان النساك في دير مارون بالقرب من أفاميا وحمص وقلعة المضيق؟

جواب الأب لامنس أنهم كانوا في القرن السابع، أي بعد وفاة مار مارون بثلاثة قرون، مجموعة محلية سورية آرامية لم يمسها العنصر اليوناني. ومن ثم انتشروا هم وأتباعهم واختلطوا مع السكان في وادي العاصي ونواحي معرة النعمان وحماة وشيزر كما نفهم من تلميحات المسعودي في كتاب «التنبيه والإشراف». غير أن مناطق أخرى من سورية كانت آهلة بالموارنة كقنسرين

ومنبــج وحتى أنطاكيــة. وكما سبق فقد تم الانتقال الكبير للجماعة المارونية إلى الجبل هرباً مــن اضطهادات اليعاقبــة (السريان الأرثوذكس) كما أشار إلى ذلك البلاذري في كتابه «الفتوحات» ويبــدو أن عدد اليعاقبة آنذاك كان كبــيراً فقد بلغ عدد رهبان أحد أديرتهم أكثر من سبعة آلاف راهباً جميعهم مــن أتباع يعقوب البرادعــي الذي عاش في القــرن السادس والذي تمكن من جمع شمل أكــثر أتباع مذهــب الطبيعــة الواحدة في المسيــح والذين تعرضــوا لاضطهاد الدولة البيزنطيــة في وقــت مــن الزمــن. وتنظر الكنيســة السريانية الأرثوذكسية إلى يعقوب البرادعــي بعين الاحــترام كونه قــام بدور كبــير الشأن في نصــرة أصحــاب الطبيعة الواحــدة كمــا سبــق وقلنا. وهــو ولد في القــرن السادس على ضفــة الفرات العليا. وتلقى علومه في مدرســة نصبين ثم أصبح مطراناً وذهــب إلى العاصمة القسطنطينية في وقت عصيــب تعرضت فيه جماعته إلى اضطهــاد كبير. قام برحلات عديدة أكثرها مشيــاً على الأقدام. وتنقــل في أرجاء بلاد الشــام والرافدين وقبرص ويحكى أنه وصل إلى مصــر وبلاد العرب. وكان المدافع الأكبر عن المذهب الأرثوذكسي أينما حل وشد من عزيمة أتباعه حتى صار يُعتبر كرئيس روحي للكنيسة الأرثوذكسية السريانية. ولقد توفي في ظروف غامضة.[٧]

مــن أنشــأ ونظــم الجماعــة المارونية في القــرن السابع أي بعد وفــاة مار مارون بثلاثــة قرون. وهي الجماعــة التي انتقلت مــن حمصــ أو وادي العاصــي (وثمة من يــرى أن قلعة المضيق قرب أفاميا هي بقايا الدير الشهير باسم مــارون) إلى جبل لبنان هرباً من المضايقات وطمعاً في الاستقلال؟ المرجــع تاريخياً، ولكــن دون أن نجزم، أنه الراهــب المعــروف باسم يوحنا مــارون، أو البطريرك يوحنا مارون الذي ولد سنة ٦٢٧ في قرية بالقرب مــن أنطاكية، وتلقى العلم في العاصمة نفسها. ودخل دير مارون الذي يُرجح أنه تأســس في الربع الأول من القرن الخامس على ذكرى مار مارون الكبير. رحل يوحنا مــارون إلى القسطنطينية حيث تعلم اللغة اليونانية ثم عــاد ودخل الدير مجدداً حيث رسم كاهناً وأطلق على نفسه اسم يوحنا مــارون ربما تيمناً باسم مارون الكبير. صار أسقفــاً على منطقة البترون في لبنان حوالي سنة ٦٧٥. وفي سنة ٦٨٥ أصبح بطريركاً على كل الموارنــة. ولعل اسمه هو الذي تسمت به الجماعة المارونيــة. ولقد تعرض لاضطهاد كبــير في حياته كبطريرك. ينسب إليه كتاب الرد علــى اليعاقبة والنساطرة. وكتاب آخر باللغة العربية.

فيما يخص الديــر الشهير والذي يبدو وكأنه اختفى من الوجود يقول المؤرخ الكبير فيليــب حتيّ في كتابــه تاريــخ سورية وفي

حديثه عن نشوء الكنيسة المارونية بعد الانشقاقات التي داهمت الكنيسة الناشئة آنـذاك في أنحاء سورية وما بين النهرين إن فرع الموارنة الذي يعـود أصله إلى القديس الناسك مار مارون قـام البعض من أتباعه ونقلـوا جثمانـه أو رأسه إلى مـكان قرب أفاميا في وادي العاصـي وبنوا الدير فوقه تخليداً لذكـراه. وصاروا ينسبـون إلى مار مارون الكبير. ويبدو أنهم كانوا أشداء فبعض الكتـب التاريخيـة تشـير إلى قسوة وعنف الرهبـان الموارنة الذين كانـوا يعيشون في الدير في صراعهم مع اليعاقبة كما سلف.

ثم وبسبب الغموض الذي أحاط شخص مار مارون الكبير فقد توهم البعض أنه شخص أسطوري لا وجود له في الحقيقة.[٨]

غير أننا نعتقد، وبعد كل ما ذكرناه في الصفحات السابقة، أننا قد أثبتنا مستندين إلى مراجـع لا يرتقي إليهـا الشك، أن مار مـارون الكبير هو شخصيـة تاريخية، وكان لها شأن كبير في القرن الرابع وما تلاه. فهذا الذي دعـاه كاتب سيرته بـ«مـارون الإلهي» ترك، بنمط حياته وبتعاليمه وما ينسب إليه من معجزات، أثراً لا يمحى سار عليه الذين اعتبروه أستاذاً لهم ومرشداً روحياً.

يبقى أن الدير الشهير الذي ذكرته بعض كتـب التاريخ من العهـد العربي قد تعرض للخراب وأعيد بناؤه أكثر من مرة. والأرجح أنـه وفي القرن السابع وبعـد دخول العرب المسلمـين إلى سورية قد تعرضـ الدير إلى هجوم أدى إلى خرابه فقرر قاطنوه رغبة في الحفاظ علـى وجودهم وتجنباً للاضطهاد، كما سبق، الرحيل إلى جبل لبنان المنيع. ينبغي إذن عدم الربط بين موقع دير مار مارون في وادي العاصـي وقبره في قرية «براد» شمالي حلـب. ولقد حدثت بعضـ المغالطات التي أدت إلى تعقيـد الأمور فتـم خلط بين دير مار مارون ودير القديسة مارونا بالقرب من حمص. وأيضاً وجود مغارة صالحة للتنسك بالقرب من حمص تعرف وإلى اليوم بمغارة الراهـب مما جعـل البعض يظـن أن مار مارون تنسك في تلك المغارة وأنه هو الراهب المقصود كما ذكر أبو الفداء وكتَّاب آخرون. بينما كانت إشارات المسعودي الجغرافية أكثر دقة في تحديد موقع الدير على رأي لامنس اليسوعي. ولقد ترك المسعودي وصفاً للدير في كتـاب التنبيه فقال: و«ديـر مار مارون بنيان عظيم (قبل أن يتعرض للخراب) حوله أكثر مـن ٣٠٠ صومعة فيها رهبان». ويذكر المسعـودي أن الدير ابتلي بالكثير من الفتن غير أنه لم يحدد طبيعة تلك الفتن وهل كانت دائماً الصراع بين الموارنة واليعاقبة؟ ويبدو أن الدير كان وحتى سنة ٦٢٨ لا يزال قائماً لأن هرقل الملك البيزنطي زاره وأوقف عليه أوقافاً عديدة كما يذكر تاريخ ابن البطريق. وفي عهـد هذا الملك جـرت مخاصمات بين اليعاقبـة والموارنـة ذكرها ابـن العبري في

تاريخه الكنسي. وذكر أن الموارنة استولوا على عدة كنائس لليعاقبة. وقد ظلت الخلافات قائمة إلى مطلع العهد العربي كما أشرنا في الصفحات السابقة. ويعتقد البحاثة الفرنسي الشهير في مجال الأدب السرياني الأستاذ (نو- Nau) واستناداً إلى مخطوط سرياني قديم أن الدير بقي مزدهراً حتى سنة ٧٤٥. وبعد هذا التاريخ لا نعود نقع على ذكر له عند المؤرخين.

الهوامش:

١- تاريخ أصفياء الله، ترجمه عن اليونانية الأب أدريانوس شكور. وأيضاً في كتاب سيرة يوحنا الذهبي الفم، تأليف أسد رستم. والمؤلف تيودورتيوس ولد في أنطاكية حوالي ٣٩٣م وكان من أكابر لاهوتي عصره. من عائلة مرموقة تتكلم السريانية لغة البلاد وتتقن اليونانية لغة الثقافة والدولة. تنسك في أحد الأديرة ثم انتخب أسقفا على قورش التي كانت حافلة بالنساك. وبقي في منصبه حوالي خمس وثلاثين سنة.

تقع قورش بالقرب من النبي هوري وأنطاكية وعلى بعد حوالي ٥٠كلم من حلب.

٢- يبدو أن المنطقة/ قورش شدت الكثير من الآباء والرهبان المتنسكين حيث أننا نعثر في كتاب أصفياء الله على أكثر من متنسك يحمل لقب القورشي نذكر منهم إبراهيم القورشي ومرقيانوس القورشي ومقدونيوس القورشي ويعقوب القورشي وماريس القورشي واخرين.. ولا ينخدع القارئ بالأسماء فيظن أن أصحابها من الغرباء لأنهم وإن حملوا أسماء يونانية صعبة فكلهم كانوا من أهل سورية الطبيعية.

٣- يقول مؤلف كتاب أصفياء الله: «إنني أكتفي بكتابة سيرة أولئك الذين سطع صيتهم كالكواكب في المشرق وانتشر بأشعته في أقاصي المسكونة». وهذا الكلام يدل على أن مار مارون كان معروفا جدا في ذلك الزمن حتى إن المؤلف لم يجد ضرورياً ذكر سنة ومكان ولادته.

٤- مما كتبه تيودورتيوس عن إبراهيم القورشي يشير إلى علاقة قوية كانت تربط حمص بجبل لبنان. فإبراهيم الناسك القورشي بنفسه قد ارتحل إلى لبنان وبقي مدة من الزمن ليست بالقليلة وكان له رفقاء أو تلامذة في حمص في الوقت نفسه كان يزورهم ويطلب منهم المعونة المادية لمساعدة أهل البلدة التي كان فيها في جبل لبنان وحيث جعل جميع السكان ينبذون دينهم الوثني ويعتنقون المسيحية.

٥- للتوسع انظر كتاب الاراميون للمؤلف الفرنسي ديبون سومر. وكتاب الربة السورية للوسيان السيمساطي.

٦- للتوسع انظر كتاب تسريح الأبصار فيما يحوي لبنان من آثار للأب لامنس اليسوعي.

وحول الطوائف اللبنانية وسكانها الجبل أو المدن انظر كتاب «لبنان اليوم» بالفرنسية لجورج قرم. وحول الاسم راجع مقالاً لأنطون سعادة بعنوان الموارنة سريان سوريون.

٧- حول يعقوب البرادعي انظر كتاب تاريخ الأدب السرياني لكامل مراد ومحمد البكري. وأيضاً كتاب تاريخ المسيحية الشرقية لعزيز عطية A history of eastern Christianity.

٨- للتوسع انظر:

- Vie et mort des ehrétiens d'Orient.

تأليف: G.P.Volognes.

- Voyage chez les chrétiens d'Orient.

تأليف: F.Pichon.

الدراسات والبحوث



أنطونيو غالاو

«المخطوط القرمزي»

محمود حامد ۞

«يوميات أبي عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس»

يوميات تنسف مجمل الوقائع والأحداث تلك التي لفقها التاريخ عن أبي عبد الله الصغير.. ثم تعيد بما يشبه الاحتمال صياغتها بصوت صاحبها وأفكاره بتلك الطريقة السَّاحقة التي يبثها فينا روائياً حاذقاً.. وشاعراً فذاً يمتلك صميمنا بنظرةٍ عاتبة أحياناً لوحشة الجنون التي اعترته في

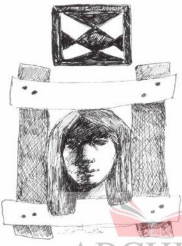
۞۞ أديب وباحث فلسطيني.

(العمل الفني: الفنان علي الكفري.

سياق الأحداث التي عاشها، وبدمعة حارقة للوثة الشذوذ التي داهمته أحياناً أخرى لم يستطع الخلاص من شراكها.. وإن حاول أن يقفز فوقها لكنها.. بما انجرف إليه من عواطف ساحقة فقد كان في كل جملة ومُفردة وتعبير

مدهش أخاذ مروِّع يضعنا على علة أو سبب من تلك العلات أو الأسباب التي قادته إلى نهايته المحتمة الفاجعة وهو يصرخ في كل من حوله.. أولئك الذين اشتركوا معه في التآمر على ذاته وتاريخ العرب في الأندلس بما يشبه الخرافة، أو الأسطورة: «شُتمتُ على أنني مَنْ ضَيَّعَ المملكة، ومع ذلك لم ينشغل أحد في التحقيق كيف كنتُ فعلاً، ولا ما إذا كنتُ قد قاتلتُ بكل قوايَ، التي للحقيقة، لم تكن كثيرة.. لم يخطر لأحدٍ أنني ربما كنتُ -ليس لأنني ملك- التجسيد الأفضل لشعب مكتوب عليه أن يغادر الجنة.. والزمن الذي كنتُ فيه مأموراً أكثر من الزمن الذي كنت فيه ملكاً.. والزمن الذي كنتُ فيه منفياً أكثر من الزمن الذي كنتُ فيه مُتوجاً.. ألم يكن المؤرخون جائرين عليَّ لصالحهم!!؟».. تلك صيغة مكثفة وحادة جداً لمجمل الآراء

والأفكار التي جاهر بها أبو عبد الله الصغير.. ولكن في زمن النُّزوفات السَّاحقة، والمؤامرات الطاحنة، والحوادث الفاجعة ما كان يمكن لأحد أن يقف في ساحة الموت والكارثة وهو يلهث باتجاه الموت أو النجاة ليستمع لصوت أبي عبد الله وهو يحذر ما ليس منه بد أن يقع، أو ليقف على حقيقة ما يجري.. إلا كما ذكر أبو عبد الله أولئك المؤرخون الجائرون الذين يُملون التاريخ لصالح الأقوياء.. أو لصالحهم هم.. كم رغب حتى العظم أبو عبد الله الصغير أن يكون عالماً أو مفكراً أو شاعراً.. ولكن على ما يبدو فإن القدر هو الذي يقرر ما يريده، ويرتِّب أحوال الكائنات كما يشاء بحرفية سماوية عليا صارمة تعلم صالح الخلائق أين يكمن، وتعلم الطالح منها أين يكون.. «فالقدرُ مكتوب، والصعوبة تكمنُ في معرفة قراءته.. هناك من ينتصبون سادةً بالمصادفة، وبقوة الصراع.. بدءاً من قدرهم الدهمائي، يتحولون إلى منتصبين لما ليس لهم، ويلعبون بالشطرنج باسم التاريخ.. مضحين بكل شيء قطعةً قطعة حتىَّ يُغرقوا الرقع بالدَّم..».



كان أبو عبد الله الصغير يملك فكراً وبصيرةً نفاذة في الأحداث والأيام، وكان مُتيقناً تمام اليقين أن الرجالات والقوى كافة التي تقف في ساح الصراعات لن يخرج في نهايتها غالب على الإطلاق.. كان يعي تماماً بحزن ساحق ممزق بأن الأمة ترسم بصراعاتها نهايتها وأن أفول شمس العرب في الأندلس قادم لا محالة، وأن انكسار الأندلس قادم من الداخل والخارج على السَّواء.. لكن الانكسار الذي يأتي من الدَّاخل هو الطامة الكبرى إذ يأتي على يد العرب أنفسهم؛ ولعل مرآة الأحداث تعكس للمرة الثانية في التاريخ أن ما حصل في الأندلس يتكرر الآن في فلسطين.. بكل زخم الأحداث وتفاصيلها ووقائعها وملابساتها المُرة!! ولكم يكون التصور جارحاً مُراً لاذعاً بقسوة عندما يتصور الإنسان أنه يتحرك فوق رقعة الكون.. حتَّى فوق ترابه الوطني بحرية.. لكنه: «يا للذعر الذي لا رجعة منه حين يتأكد الإنسان أخيراً ويكتشف، وهو يتصرف على أنه حر، أنَّهُ مُستخدم!! لأنه ما من أحدٍ يتجاوز حياً المهمة التي ولد لأجلها!! كل شيء مَنْوي ومقاس مُسبقاً!! وما أن تنتهي مُهمته حتَّى يصرعه القوي الوحيد الموجود على الرقعة التي كان قد أخلاها القدر، - قدره هو هذه المرة- بالضربة القاضية. إن الحياة مباراة غير قابلة للاستئناف، ينتهي فيها جميع اللاعبين إلى الخسارة»ص٢٨.

شيء يشبه الخرافة، أو المفاجأة السَّاحقة غير المحتملة.. أو لعلنا أُصبنا -ونحن نتابع المخطوطة القرمزية لأبي عبد الله الصغير- بالدوار والانبهار معاً لذلك التوافق

التاريخي بين مصيري الأندلس وفلسطين!! ينهض من تحت تراب المُفاجآت ومن تحت ركام القرون لينسج من خيطي دم سابق ولاحق رواية العصر!! وراية كلما خفقت فوق سمائها الأرجوانية أمطرت دماً سيظل إلى مالا نهاية يروي تراب العرب وملاحمهم تلك التي تتحدث عنهم عبر الزمان.. وينسج تاريخهم.. «على كل الأحوال فإن التاريخ -كما يقول أبو عبد الله الصغير-: ليس إلا سباقاً لحلول واقع مكان آخر، نعرف من أين يأتي وأين يجري، لكننا لا نعرف في النهاية إلى أين يتجه، ولا متى سينتهي».. أنا بدوري أصبحت لدي قناعة تامة بأن التاريخ يكتبه الأقوياء والمنتصرون وكذلك المؤرخون. وأما الضعفاء والمهزومون فليس لهم شيء من ذاك التاريخ.. ولا حتىَّ تلك الهوامش الغامضة المهملة التي تلوح من بعيد قاحلة، وجوفاء وساذجة ومضطربة.

بقينا دهراً، ومن هم قبلنا، ومن سيأتون بعدنا نعيش بلبلةً كاملة موزعة بين الأفكار والذاكرة والقراءات المشوهة لتاريخ الأندلس الدامي، ولرمز سقوطه المُريع أبي عبد الله الصغير!!؟ ولكنّ ما كشفه أبو عبد الله في أوراقه القرمزية في تلك المخطوطة المكتشفة والمحافظة على نقائها وأفكارها جعلنا.. ونحن العرب العاطفيون حتى الأعماق، والبكاؤون حتى الفاجعة، نميل إلى نسيان الكثير مما نسب لذلك المتوج بلا تاج، ونقف عند حدود ملامسة أفكاره لمشاعرنا الهشة الشفيفة، فنحس أننا نغفر فعلاً -بعد الله- للذي صارحنا بكل المتناقضات منها ما فرضتها عليه الظروف، ومنها ما فرضته عليه الأحداث، ومنها ما شارك بصنعها بإرادة مُستلبة منه أو إرادة غائبة!! وهو هنا يطلعنا فيما يكتب على حيثيّات ما كان: «عندما يكتب أحدٌ ما لأمر أحد، فإنه ينتهي دائماً إلى أنه يكتب الشيء نفسه.. البشر يسيرون على هَدْيِ مصالح رتيبة، والتاريخ يرويه المنتصرون دائماً، فالمهزومون إمَّا أنهم لا يعيشون، أو أنهم يفضلون النسيان، وبالتالي فالنتيجة واحدة»ص٢٢.

وأبو عبد الله لا يُملي على الأجيال أفكاره ووحشة مُعاناته السَّاحقة لتميل بإشفاقها عليه؛ وإنما يفعل ذلك تبرئة لذمته عند مليك عادل في يده أمر كل شيء!! إنه إذ يُعيد قراءة «هذه الوثيقة.. مخطوطته

القُرْمُزِيّة.. وأن يُعيد تحريرها، فإنه يعرض شهادته بأكبر ترتيب، وأكبر تأنٍّ، لكن الوقت قد تأخـر ويقصد الزمن. ثـم يتابع كلامه إلى أمـين وأمينة اللذين عاشا معه في منفاه فاس، وبثَّ الأجيـال وغرناطة من خلالهما أشجانه كلها!! يتابع: الوثيقة أُرسلها إليكما كما هـي مُتراكمة بهذيـان، ودون تنسيق!!، تماماً كما كانت قد تدفقت!! لا وقت عندي ولاثقة بأن في العالم ما يستحق العناء «ص٢٣».

كان حبه.. كما ذكـر آنفاً.. أن يصبح عالماً، لكنهم أرادوهُ أميراً، ولم يفلح.. جذبته القراءة وحب الاطـلاع.. بالمقابل (يتابع): «أجبروني على النضال من أجل البقاء لشعبي.. هناك ظـروف تتوقـف فيها الحياة.. تتعطل في لحظة محددة».

كل شـيء يمكن أن يُـزوَّر إلا العواطف، والأفكار الحيَّة، تلك التي يبثها العابرون من الحياة إلى الأجيـال الآتية في لحظة صدق واعـتراف يشبـه الصدى في نشيـد الروح الخالد: «آمـل أن يصل نشيـد القشتاليين الشعبـي إلى أيـد أندلسيـة، وأيديكما من بينها مـا تزال الأهم والأقـل تلطخاً.. وما زلتما تحملان دماً نصريّـاً.. الدَّم النصريّ الوحيد!!، غير الملطخ الموجود على الأرض. أسلافي أشادوا غرناطة، وأنا خَرَّبْتُها!! إقرأا جيداً هـذه الأوراق كي تعرفا كيف؟!؟ ولكن إذا لم تأخذكمـا الرغبـة.. فألقيـا بها إلى البحـر أو إلى النار .. فالأمـر سيّان.. أما ما سيكون، فلا نعـرف عنه شيئاً.. فالعزيز المُقتدر سيقول الكلمة التي يُريد حين تحين السَّاعـة.. إن أي تاريـخ -لا تنسيـا ذلك- لايمكن أن يُحكى قبل أن ينتهي.. أضعتُ ما خفتُ أن أُضيعه، وما انتظرت أن أفوز به ما عُدتُ أنتظره «ص٢٥».

كثـيراً ما ترك التعليمُ الصَّارم، والأفكار العليـا في أبي عبد الله من شيوخه ومعلميه ومـن علماء كبار كابن رشـد وآخرين أسساً لشخصية فكرية تحمل القواعد الثابتة لتلك الأفكار العُليـا؛ ستبرز عميقاً في مخطوطته القرمزيـة التي بـين أيدينـا، والتي تشكل مُنعطفـاً تاريخياً لسيرتـه الغامضة.. وما بُثَّ عنها من تشويهـات وتشكيكات ألحقت بصاحبها الأذى التاريخيّ السَّاحق.

يقول أبو عبـد الله فيما يختص بعلمه وأُسُس تفكيره «مـن القليل الذي تعلمته في المدرسـة التـي أسَّسَها سلفـي الأول، ومن

شيوخي الشُّيَّب الباردين والمزدرين للشباب- شـيء واحد هو قاعدة لـكل ما عداه: لسنا أحراراً، قدرنا يقفـز بنا مُنذُ ولادتنا، يسلم لنا.. كما يُسلم اللـوح الذي ندرسُ عليه في طفولتنا الحـروف الأولى وتركيباتها. يمكنُ أن يُمحـى ما نكتبه عليـه، لكن اللوح يبقى ثابتـاً. عندما نتعلم القـراءة والكتابة يُهدى إلينا كذكرى فنحتفظ به بحنوٍّ وخيلاء طوال الحياة. نحـن قدرنا مكتوب منـذ البداية، الشـيء الوحيـد الذي نستطيـع أن نفعله، إذا مـا امتلكنا جرأة كافيـة، هو أن ننسخهُ بيدنا وخطنـا، بمعنى أن نؤدي الخَطَّ الذي علمنا إياهُ أحدٌ ما!! الحرية غير موجودة..: نمثل دوراً مُبتدعاً ومحدداً!! القدر هو الذي يحكـم، لذلك تـراني أحترم وأفهـم الذين يمتثلـون له دون تمـرد!! هُمُ الأقـربُ إلى إدراك السَّعادة»ص٢٨.

قد ندرك حقيقةً في المخطوطة القرمزية كلها، ونلمح نوعـاً من الانهزامية حاداً يلفُّ صاحبها أبا عبد الله، ويلبسه لباسها الآثم!! لكنه.. طيلة روايته يلبس الآخرين ثوب الإثم الحالك الذي فصلـوه لأجلهم، وألبسوه إياهُ عُنَوةً، وهو الـذي يفكر بطموح من يريد أن يحكمَ دون أن يكون وُلِدَ على درجاتِ العرش. إن مـن يقرأ خمسمئة وسبعاً من الصفحات تشـكل المخطوطة القرمزيـة بكاملها كمن يقـرأ ليس فقـط تاريخ الأندلـس الدامي الطويل؛ بل تاريخ العرب الدامي الذي أوجعَ الأجيـالَ بنزيفه الحادِّ الجارح!! لكنه تاريخ جليلٌ يظل يحتفظ في طياته بتلك الومضاتِ المشرقـة التي تـبرز كثيراً مـن اللاممكن، والمستحيـل لصالح الاحتمـالات المقبولة. وهكـذا فعل أبو عبد الله الصغير إذا كشف في سيرته الخرافية المدهشة.. المعقولة وغير المعقولة.. الحقيقة المُرّة، والخيال الغامض الفذ!! المُلابسات والتواطؤات كافة تلك التي تآمرت على الأندلـس بشخصه المضطرب الغامضـ.. والإنسـاني المُسـالم النبيل لكي يـؤول الحال هناك إلى مـا آل إليه.. وتقف عائشـة أم عبد الله علـى خرائب غرناطة المدماة المنهـارة لتصرخ صرختها المدوية في الدَّهـر: لقد ضيعت مُلكاً لم تحافظْ عليهِ مثل الرجال!! ولكنْ وللمرةِ الأولى، تتغيرُ الصورةُ في مُراجعتنـا المتكـررة لانهيـار الأندلس، من خلال تلك الوثيقـة المذهلة: المخطوطة القرمزية التـي وصلتنا مـن أبي عبد الله

الصغير يكشف فيها أنه ليس الوحيد المَعْنيّ، والمتواطئ عُنوةً ورغماً عن أنفه بانهيار الأندلس حضارةً وعروبةً وتاريخاً!! ولكنَّ تواطؤاً داخلياً وخارجياً، وظروفاً فوق احتمال المنطق والمعقول، ومُلابسات ودسائس وانهيارات في أسس الحياة كافة!! كلها تضافرت لتصل بالأندلس إلى حافة الانهيار في تآكلاتها المتلاحقة، ثم الانهيار الشامل على أيدي تلك الهياكلِ الورقيةِ التي ضَحَّتْ بالأندلس والتاريخ من أجل حفنة من التراب لم تحافظ عليها حفنةً عربيةً واحدةً، بل أرادتها حفناً ممزقةً مُقسمةً مُهمشةً ممسوخةً في أيدٍ شرسةٍ تفعل المستحيل كي تصل إلى بضع المِزَق لتبسط سلطانها عليها، ولو أدى ذلك إلى الخراب والدَّمار، والضياع الشامل!! وهذا ما كان !!؟ لقد حاول أبو عبد الله الصغير في ملحمته الروائية الخارقة بكل فصولها وأفكارها وأسطرها أن يُبينَ لنا ويوضحَ أنَّهُ الضميرُ الشعبيُّ، وبطلهُ المُغَيَّب في صورته وفواجعه، وانسحاقاته التي صنعها الآخرون، ولم يكن لَهُ يَدٌ فيها!! لقد رأينا أبا عبد الله يوغل في رسْمِ ملامح الذين أحبهم فإذا هم خبز الشعب الذين منحوه لُقمةَ الحياةِ السائغة، وأفكارها الجميلة!! هم الذين تعلَّق بهم عشقاً حَدَّ الموت والمستحيل؛ وغرناطة تبرز في كتاب العشق لؤلؤة الفردوس الخالد:

لو تقبلين يا غرناطة
لتزوجتُ منكِ..،
ها أنتِ واسمي
بمَنْجاةٍ في الحديقة،
خارجَ الزَّمَنِ!! لا يَطالكما شَرُّهُ!!

❁ ❁ ❁

كم حاول أن يجعل من «فاس» منفاهُ معشوقةً بديلةً لغرناطة.. لكنه عجز أن يصنع مثل ذلك: «هذه المدينةُ -ويقصد فاس- عشتُ فيها أكثرَ مِمَّا عشتُ في أيَّة مدينةٍ أخرى، لكن شيئاً في داخلي كانُ يناقض هذا!! لن تكون فاسُ مدينتي أبداً، كما لن أكون لها!! لأنَّ الحُلُمَ سَيُجاً في عظامي في أرضها تماماً!! تُراني أكتبُ كي أؤجلَ الوداع»..ص١٨.

في بداية المخطوط القرمزي ورقة ملحقة به بخط أبي عبد الله مكتوب فيها: «لم يستطع الفلكيون أن يُحددوا بُرجي دون خطأ (ربما كان هذا هو المرغوب به بالنسبة

لملك) وبالتالي، فـإنَّ كُلَّ ما يُنقلُ عن قَدَري الذي خَطَّتْهُ النجُــومُ خيالات!! وقد فكرتُ أحياناً أنَّ هذا هو مصدر كل غلط: إن السَّير على غير هدى لا يقود أبداً إلى نتائج حسنة!! رغم أن الحياة -مـن ناحية أخرى- ليست إلاَّ سـيراً على غير هُدى!! الأمـور الأكيدة في حياتـي -ولم يكن فيهـا أكثر من اثنين أو ثلاثة- قادتني عامَّةً إلى الأسوأ».

وأخيراً: «صُبَّـا لي كأساً أخيرةً وانسحبا مُقتنعينَ أن أوسم بني نصر ليس الأوسم، بل هو الأتعس الموجود هنا بعيداً عن الباقين، أحياءً وأمواتاً، أضاع حتى حَقَّهُ باسم سُلالته، وأغلق عينيه توّاً ليخفي دموعه»ص١٨.

تلك بداية ونهايـة للأسطورة الغامضة: أبي عبد الله الصغـير آخر مُلوكِ الأندلس من خـلال مشاهد تعيد تركيبتها الأسرة في فصولها وأفكارهـا، وأنساقها الفذَّة المؤثرة بلسـانِ صاحبهـا الـذي حـاول أن يرويها خارج إطـار الاعتبارات كلهـا التي عاشها كشاهد علـى عصـر أدلى بشهادته حقيقةً أم خيـالاً به!! تزويـراً أم صدقاً؛ إنما أدلى بكل ما يمكن أن يكون احتمالاً لأيِّ تصحيح ليمكنُ أن يُعيدَ الاعتبار لتاريخ، وَرَجُلٍ اتُّهما إجحافـاً بِكُلِّ الموبقات، وَحَمَلا عن الآخرينَ زوراً آثامَ تلك الموبقات!! ولكنَّ التاريخ لم ينته بعد!! ولا بُدَّ للأيام من أن تميطَ اللّثام أكثر عـن حقيقة ما كان في الأندلـس: بدءاً من المخطوطة القرمزية المكتشفة.. ذات الوقائع المذهلة وما يتلوها.

الهوامش:

١- المخطوطة القرمزية: يوميات أبي عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس..

× لقد حاول الكاتب الإسباني الأندلسي الشهير أنطونيو غالاو في هذه الرواية أن يضعنا أمام شخص آخر غير الذي عرفناه، وغير الذي وقعت عليه لعنة التاريخ: إنه شخص آخر من لحم ودم يعيش الحياة حلوها ومرَّها، شخص يبكي لأنه يعرف أن التاريخ سيضع على كاهله ما لابدَّ لهُ فيه.

وقد حصلت الرواية على جائزة بلانتيا لعـام ١٩٩٠م وهي من أهم جوائز الرواية في إسبانيا، طبعت الرواية، وأعيدت طباعتها أكثر من عشرين مرة حتى الآن ووصل عدد النسخ إلى أكثر من مليون نسخة (من حيث الترجمة).

٢- قام بترجمة الرواية وتعريبها رفعت عطفة وقامت بنشرها بترا للطباعة.

٣- المقاطع كما وردت داخل الأقواس فكراً ونموذجاً واقتباساً من آراء ومرويات أبي عبد الله الصغير.

٤- استدراك:

شـيء ما في الفكر الأوروبيّ تجاهنا أُمّةً وتاريخاً يبقي مشـوباً بالحذر، ويَظَلُّ مُحتملَ التأويل ضـدنا وملففاً في عمقه بعناية فائقة!! شـيء ما لا يأتي نقياً وصـافياً وحيادياً، بل يشـوبهُ شـيءٌ في العمق يُفسـدُهُ، ويجعله مثاراً لوحشة الظنون، والانتباهات الرمادية القائمة!!



الإبـداع

الإبداع



العشـــاق

شعر

سليمان العيسى ●

إلى صديقي الكاتب الفلسطيني رشاد أبو شاور.. على هامش روايته «العشاق»..

تمتدُّ أهتُهُمْ بِصدري

يَسْكنون عرائشَ الحُلُمِ المُضَرَّجِ بالعِنادِ

هُمْ بَعضُ مَنْ نَسلَتْ عشيرتُنا

على حدِّ الفجيعة والزِّنادِ

● شاعر العروبة والطفولة الكبير

العمل الفني: الفنان رشيد شمه.



هُمْ بعضُ زادي
إنْ أقُلْ شعراً، وأمْضَغْ جمرتي،
هُمْ كُلُّ زادي
هم يا رشادُ أنا وأنتَ..
الباحثانِ عن الطفولةِ..
والتوهُّجِ.. والعروبة.. في الرَّمادِ

❁ ❁ ❁

أرأيتَ مِفْصَلتي التي ماتَتْ على
عُنُقي..
وما ماتَ القتيلُ؟
إنّي أحاصِرُها..
وتعرفُ -وهي تَذْبَحُني-
مَنِ الباقي؟ ومَنْ منا يزولُ؟
وَهْمٌ؟
سأكتُبُ قصتي وَهْماً يُزَلْزِلُهُم،
ستكتُبُها..
وأعرِفُ ما أقولُ
هُـمْ يـا رشـادُ القاتلـونَ الغالبـونَ
الظافرونَ،
ونحن لسنا غيرَ أغنيةٍ ومَجْزَرةٍ،
وجَذْرٍ في التراب..
ومن لِدَات الدهرِ جَذْري في التّرابِ،
وكلُّ ديواني غليلُ

❁ ❁ ❁

العاشقاتُ العاشقون..
على جفونكَ يَسْهرون، على جُفُوني
إني أُجيدُ غِناءَهُمْ،
وأجيدُ رَقْصَتَهم،
واسكَرُ مثلَهم والموتُ يَقْصِفُني،
يُعربِدُ عن شمالي، عن يَميني
إنّي أُحبُّ هُتَافَهم،
وأُحِبُّ «دَبكتَهُم»،
وأعشقُ ليلَهم حتى الجنونِ
اللاجئانِ أنا وأنتَ،

الحالمانِ أنا وأنتَ،
العاصرانِ الشعرَ من حَسَكِ السنينِ
نأسَى؟
نَخافُ؟
على مَ نأسَى؟
والمشاويرُ العذابُ من المَنونِ إلى المَنونِ
هُمْ يا صديقي الخائفونَ من الذبيحة..
من رُؤانا..
إي وحــقِّ نَـدى[1]، وفارسِهـا المُدجَّـجِ
بالشقاءِ،
هُمُ الغزاةُ الظافرونَ..

النائمونَ بلا عيونِ
للعشقِ مثلَكَ والتحدِّي
سوفَ أُهْرِقُ ما تَبقَّى في دَوَاتي
من قصائدَ، من عَتَابا، من حنينِ
للعشقِ.. عاشَتْ آخرُ السَّهراتِ
في كَرْمي الذي سَرَقُوه..
عاش الحُلْمُ يايافا..
وقادمةٌ قيامَتُنا العظيمةُ،
قادمٌ عشَّاقُ يافا..
صَدِّقيني..

الهوامش:

ندى: بطلة رواية «العشاق» لرشاد.

الإبداع

شـغف البحـر

شعر

محمد وحيد علي ●

قَمَرٌ

يُفتّحُ في دمي

عَبقَ السُّؤالْ..

واللّيلُ مَوّالٌ

وعشْبُ الليلِ يلْبسني

● شاعر سوري.

العمل الفني: الفنان مطيع علي.



وتُرسلُ أضْلعي

في التّيه

أُغنيةَ الغَزالْ..

وأنا الغَزالُ

وغابتي امْرأةٌ

بلونِ البحْرِ

إذْ تَمْشي

إلى قلْبي

وترْفعُني إلى أحْلامِها..

والضَّوءُ يَسْرقُ

مِنْ يَديها حبَّةً

ويصبُّ في روحي البَياضَ

معَ الخيَالْ..

لا ورْدةٌ في الرّيحِ

تُشْبهُ وَجْهَهَا..

وضياؤُها

في الغيمِ قنْديلٌ

إذا انْتَصفَ المَغيبُ

ولَمْ تَجِدْ في الرّوحِ

زنْبقَها

ليطْوَلَ قربَها ظلّي

ويجْمحَ في الْكَمَالْ..

هي ما أُفسّرُ

أو أُضيّعُ

أو أجنُّ

كمَنْ يُدحْرجُ قلْبَهُ شمْساً

إلى أعْلى الجبالْ..

أنا لَمْ أزلْ في الموجِ،

كلُّ حريقِها ورحيقِها

وأنا الفراشةُ
خلْفَها أمْشي
فيَخْتلطُ الصَّباحُ عليَّ
تَخْتلطُ الزُّهورُ
أكنْتُ زَهْراً في الفَراشةِ؟
وهْيَ كانتْ في النّدى
أمْ كنْتُ في بسْتانِ رغبتِها
وَميضاً
أو صَدى
لوَجيبِ قلبينِ اسْتحَمّا بالسّنا
وتبعْثرا؟..
الليلُ نامَ
ولَمْ تَنَمْ كالعشْبِ
يَمْرحُ فوقَهُ قَمَرٌ
ويَصْعدُ في الهضَابِ البيضِ
نَحْوَ غنائهِ..
ومَضتْ قناديلُ الأنوثةِ
في يديها
واسْتوتْ آهاتُها
نَخْلاً
وغَرّدَ طائرُ الليمونِ
صبّحَ نشيدِها
فدخلْتُ أسْرارَ التَّوهّجِ
والظّلالْ..
وأنا الغَزالْ..
يا مَنْ رأى حرّيَّتي
وشبَاكَ روحي
خَلْفَ غابتِها المُضيئةِ
تكْتسيْ
نوراً
وتنْبضُ كالهلالْ..
يا دمْعُ!
لا تكْبَرْ
لتصْبحَ بحْرَ أسْرارٍ
يَمُوجُ
فتَرْتَمي فيه النَّوارسُ
إنَّما،
دَعْ ملْحكَ الفتّانَ
في أرضٍ
ليصْعدَ لؤْلؤاً
ويُزيِّنَ العُنُقَ الشَّفيفَ
وشامةَ العنَّابِ

فوقَ رَبيعِهَا..
ها جيدُها بَجَعٌ
يُطلُّ
لتأْلفَ الغاباتُ
فتْنتَها،
وتأْتلفَ الجهاتُ
إلى مُحبِّيها الذينَ
تَباعَدوا،
في البحْرِ
والفلَوَاتِ
آنَ الرِّيحُ تصْرخُ:
إنَّ هذا الليلَ طالْ..
يا فَجْرُ!
غَرِّدْ
وامْنحِ الأشْواقَ
بَعْضَ حضورِها
وتلطَّفي يا شَمْسُ
إنْ مرَّتْ بهودجِها
فإنَّ لخطْوِها
تعْشوشبُ الصَّحْراءُ
والغيمُ النَّديُّ يلفُّها
ويصيرُ فوقَ رحابِها
زَهْراً
لتبْتهجَ الرِّمالْ..
أنا لَمْ أزلْ
في السرِّ بعْضَ نشيدِها
وأنا الذي،
في الغابةِ العذْراءِ
مَصْلوبٌ على شَجَرِ السُّؤالْ..
وأنا الغزالْ!..
الصّبْحُ يكْرجُ
في دمي عبَقاً..
ويَمْنحُني بنفْسجَها سنَىً
لأهلّهُ عنقوداً
على أغْصانِ هذا الضّوءِ
مَالْ..
وأزاحَ عنْ بَصَري غَمَاماً
كنتُ أحْسبُهُ مدىً،
شَجَراً
وأحْصنةً
تَصاهَلُ في السّنينْ..
ما زلْتُ أحْلمُ

أنْ أضيئكِ لَحْظةً
وأفرَّ مِنْ موتي
إلى برّيّتي الخضراءِ
أوشكُ أنْ أموتَ
كما يَمُوتُ العاشقونَ
مُضرّجينَ بعشْقِهمْ وحنينِهمْ
لكّنني كالرّيحِ
أصْغي هامساً للنّاي
أنْ يلدَ الأغانيَ
والمَراثي..
مثلما مَطَرُ السّماءِ
أذوبُ مِنْ ألَمٍ
وأصْعدُ ثانياً حَبَقاً
على مَدِّ الأنينْ..
وأدورُ..
لا بَحْرٌ ليأخذَني على موجٍ
ولا سُفنٌ لتجْلوَ ما تَراكمَ
مِنْ لَظايَ
ولا جِمالَ تَمُوجُ في الصَّحْراءِ
تَحْملُني إلى قلْبي
وتُرْجعُني إلى نَبْعِ الحَنينْ!..
أنا ها هُنا،
في غابةٍ أهْوي
وأنْهضُ في أسَايَ
والرِّيحُ تأخُذُني
إلى أرْضي،
إلى أقْصى النَّخيلِ
أقولُ: ها جَسدي صهيلٌ
أو صلاةٌ،
وأبْعثُرُ الآهاتِ نَجْماتٍ
تَصَاعَدُ مِنْ دَمي شُهُباً
وتَرْميني
إلى نَهْرِ الحيَاة..

الإبداع

الحكايات المخبَّأة في الأصابع

قصة

نجيب كيالي ⊛

ترتمي فتحية في فراشها حائطاً من تعب!

أنغام شخيرها: (قرقرة، خرخرة، ضجيج)، ينقلب السلم الموسيقي أحياناً إلى: (ضجيج، خرخرة، قرقرة). الأنغام تؤكد ما تعانيه أثناء النهار بين خدمة الأولاد والخدمة في بيوت الناس!

رؤوس أصابعها مسلوخة، منها تخرج الحكاياتُ المُرَّة.

⊛⊛ أديب وقاص سوري.

العمل الفني: الفنان موفق مخول.

تمشي الحكايات بحذر في الغرفة قرب الأولاد الخمسة الذين تربيهم فتحية، تتسلل من النافذة، تتحرك في الزقاق الضيق حيث تعيش المرأة التي تجاوزت الأربعين، تنطلق في دروب مدينتها الخضراء أم التين والزيتون.

ينظر الليل إلى الحكايات وتنظر إليه، يتمايل أمامها صف من الأشجار في حركة حلوة كحركة العرائس غير أنها لا تشعر بالراحة.

تسألها المصابيحُ: لماذا خرجتِ؟!

هل ستذهبين إلى الصيدلية لتشتري مرهماً لأصابع فتحية المسلوخة؟

هوهووه. الصيدلية مغلقة الآن، وأظنك لا تحملين نقوداً.

هل ستذهبين إلى أحد المقاصف التي بدأتْ تنتشر في مدينتنا حيث الجو عامر بالأكل والرقص والبهجة، فتأخذين قبسةً من الفرفشة تحملينها لقلب فتحية؟

ماذا ستفعلين؟ قولي لي ماذا ستفعلين؟

فتيلٌ من النار مشتعلٌ في صدر الحكايات، تزيده سخريةُ المصابيح اشتعالاً، لكنها لا تردّ.

كانت منشغلةً تردد بينها وبين نفسها: سأحكي.. سأحكي.

ثم ارتفع صوتها: نعم سأحكي، سأحرجهم!

فجأة سمعتْ وراءَها صوتاً رقيقاً يسأل: ماذا ستحكين؟

التفتتْ، رأت على الدرب هواءَ الليل يقترب منها، لاحظَ أنها مضطربة، فمرَّ بيده على صدرها، رفَّ حولها رفيفاً لطيفاً، ثم دعاها للجلوس على حافة الطريق لتخبره بمشكلتها.

أخبرته الحكاياتُ غاضبة: أنها خرجتْ من أصابع امرأة حالتها تُبكي الحجر الصوان، لكنَّ أحداً لا يفعل شيئاً من أجلها، فقررتْ هي أن تفعل..

ستذهب إلى إخوة فتحية، تدق أبوابَهم، تدخل عليهم كزوبعة، تسألهم: هل تعرفون كيف تعيش أختكم بعد المرحوم زوجها؟

للحكايات معرفةٌ جيدة بهؤلاء الإخوة، لذا فهي تتوقع كيف سيتصرف كلٌّ منهم.. أسعد أصغرهم الملقب بـ(الدبُّور) سيضيِّق عينَه، يزبد ويرغي، ويحاول طردَها معتبراً أنها تتدخل فيما لا يعنيها. أوسطهم صالح



ذو الحنك الرخو سيتظاهر بالمرض وبعجزه عن أخذ الكلام ورده. أما كبيرهم غازي الذي تبقى السيجارة مغروسةً في زاوية شفتيه فسيحكي بفم مائل وفوق وجهه كمشة من الدخان: تسألينا كيف تعيش فتحية؟ تعيش في بيتها معزّزة ومكرَّمة.

ستضحك الحكايات، تتحول إلى ناي حزين، تقول:

- آه.. حقاً هي معززة ومكرَّمة! لا..لا. عزُّها فوق الوصف.. فوق الاحتمال تأخذه من ليفة الجلي وممسحة البلاط حيث صارت تعمل خادمة في بيوت الناس من طبقة الأكابر حديثي النعمة! و...

- سيقاطعونها مندهشين أو متظاهرين بالدهشة:

- كلامك عجيب!

- الأعجب منه يا سادة ما جرى اليوم، وهو ما جعلني آتي إليكم كالمجنونة.. لقد تخلت السيدة التي تعمل في بيتها عن خدماتها، وبدلاً منها -حسب موضة الخادمات- ستأتي بفيليبينية!

ماذا سيحدث بعد ذلك؟ قد يشتمها الإخوة، وقد يدفعونها نحو الباب متهمين إياها بالكذب، وقد يزفر أحدهم قائلاً:

- تريدين أن نساعدها؟ من قال لكِ: إننا نتأخر لو كنا قادرين على ذلك؟! هي أختنا ونور عيوننا، لكنَّ أحوالنا على قدها.

الذنب ذنب زوجها كان كسولاً ولم يحسب حساب المستقبل!

- هنا ستتحول الحكايات إلى نور أزرق يدور دورةً خاطفة في فضاء الغرفة كالشهاب، ثم تهتف بهم:

- أيها الطيبون لا تُخرجوا شيئاً من جيوبكم. يكفي أن تعيدوا لأختكم ما أخذتموه منها. لا تظنوا بأنني لا أعرف، أنا أعرف كلَّ شيء.

بعد هذا التهديد ستجعل الحكايات من نفسها جرساً، يحاصر برناته رؤوسَ الإخوة، ستُذكِّرهم بما فعلوه بأختهم..

عند موت أبيهم ترك ثروةً طيّبة. مدَّ قانونُ الإرث يده ليقسم الثروة إلى سواقٍ. في الساقية المتجهة إلى فتحية كان هناك مئتان من شجر الزيتون. مئتان بالتمام والكمال. لكنَّ الإخوة رفعوا رؤوسهم، فوجدوا فوق الحائط لوحةً عتيقةً باهتة، مكتوباً عليها: (البنات لا يرثن من الأرض). أعجبتهم اللوحة جداً، نفضوا عنها الغبار، باسوها، نصبوها في وسط الغرفة، ومن حولها طافوا كطواف العابد القديم حول الوثن! ثم عملوا بما جاء فيها!

قبل أن يصحو الإخوة من دهشتهم أمام المعلومات الدقيقة التي يسمعونها، ستنقلهم الحكايات إلى مدار آخر.. ستوجه إليهم هذا السؤال: هل تذكرون هذه الأغنية:

(نام يا روحي نام/ لابعتلك طير الحمام/ يغنيلك ويهدلّك لتنام)؟

ستضيف الحكايات: كان هناك بنت صغيرة طيِّبة تكبر إخوتها الصبيان الثلاثة، تساعد أمها في أخذهم إلى النوم، فتغني لهم هذه الأغنية. سأترك لكم أن تحزروا اسمَ البنت واسمَ إخوتها، وكيف ردَّ هؤلاء لها الجميل عندما صاروا كباراً.

بعد هذا ستتركهم وتخرج، لن تنتظر إجاباتهم.. ستدعهم أمام تيارات من الدهشة والحرقة والذكرى.

حين أنهت الحكايات حديثها ابتسم هواءُ الليل بمرارة، بلع غصةً كبيرة، قال:

- وهل تظنين أن الإخوة سيكسرون اللوحة، ويعيدون لأختهم حقها؟ آه.. أنصحك أن تعودي. هذه حالة صعبة.

صرخت الحكايات:

- لن أعود.. أبداً لن أعود.

نهضتْ، تابعت السير باندفاع، وصلتْ

إلى بيت (الدبُّور) صغير الإخوة، تقدمتْ من الباب، لكنَّ خطاها انكمشتْ بغتة، ثم تراجعتْ قائلة لنفسها: إنه مجنون. الأفضل أن أذهب إلى أوسطهم.

أمام بيت الأوسط ذي الحنك الرخو ترددتْ أيضاً، فخيرٌ لها أن تذهب إلى كبيرهم غازي ليجمعهم في مكان واحد، ثم تقول لهم ما في نفسها.

بخطوة ثابتة اقتربتْ من بيت الكبير، صورة فتحية لا تفارقها، ما سيجري لها بعد أن أصبحتْ بلا عمل يزيدها إصراراً. اقتربتْ أكثر، وضعتْ إصبعَها على جرس الباب، لكنها فجأة انسحبتْ إلى الخلف: ماذا لو عرفتْ فتحية بما قامت به؟ صحيح أنها منهكة حتى العظم، لكنها لا تقبل أن يتصرف أحد بالنيابة عنها. هي صامتة، صمتها حزين مخيف، قد ينفجر ذات يوم، فيزلزل ويُدمِّر.

خفضت الحكايات رأسها، تنهدتْ قبل أن تعود، سلكتْ في عودتها الطريقَ الذي جاءت منه. أثناء العودة التقتْ بحكايات كثيرة مثلها، بعضُها خرج من الأصابع، بعضها خرج من القلوب الذبيحة، بعضها خرج من عيون عزَّ عليها النوم، تبادلت الحكايات النظر، وتابعتْ طريقها دون أن يشعر بها أحد.

عبد الله..

قصة

نيروز مالك ⊛

١

طريقاً طويلاً ذاك الذي قطعه عبد الله.. ليختصر المسافة، ما بين مخفر الحارة وبيته. عــبره بين ظلال البيوت الكثيفة التي أخفته عن العيون طوال الطريق. كان كلما يضغط بأصابع يده اليمنى على فمه، بالتحديد على شفته العليــا، تطفر الدموع من عينيه عندما لا يجد مــن شاربه الكث الغليظ إلا بقاياه بعد أن عملت فيه آلة حلاقة صارمة.

⊛⊛ أديب وقاص سوري.

⊛ العمل الفني: الفنان جورج عشي.

فلم تبق منه إلا آثاراً! وما إن دخل عبد الله.. إلى بيته وتسلل إلى غرفته، حتى أغلق الباب على نفسه ولم يخرج منها. كان في اليومين الأولين من احتجاز نفسه، قد سمع عدة مرات قرعاً على الباب المغلق، وسمع بعضاً من صراخ أصحابه يهتفون باسمه ليخرج إليهم، أو يطلبون ملاقاته في المقهى، في ساعة العصر. في الساعة التي اعتادوا أن يتلاقوا فيها، إلا أنه لم يخرج إليهم. ظل ملتزماً البيت، واقفاً أمام المرآة في اليوم ثلاث أو أربع مرات، يراقب شعيرات شاربه الحليق الذي عاد إلى نموه رغم البطء، من جديد..

كان أصدقاء عبد الله.. قد أبدوا مخاوفهم من اختفائه المفاجئ هكذا من دون مقدمات. تساءل بعضهم: «إن كان مريضاً لا يقدر على الخروج إليهم؟».

أجاب بعض آخر معلقاً: «لو كان مريضاً لسمعنا بذلك. فالحارة صغيرة.. ومثل هذه الأخبار لا يمكن لها أن تبقى سراً!».

تساءل آخرون من أصحابه: «قد يكون على سفر، لهذا لم يعد يأتي كعادته إلى المقهى؟».

ربما. قالها آخرون. ولكن بعضهم قال نافياً: «لو كان على سفر لأخبرنا بنفسه في الليلة الأخيرة التي شاركنا فيها لعبة الكونكان!».

أجاب بعضهم: «هذا صحيح». ثم أخذ الأصدقاء يمزحون بحق عبد الله.. الذي اختفى من البيت والحارة منذ ثلاثة أيام قائلين: «قد تكون زوجه قد كسرت رأسه بضربة من حذائها.. لذا آثر الاعتكاف إلى حين اختفاء آثار الجرح واندماله؟ أو ربما كان مغلول الساعد إلى عنقه بعد أن كسر بيد زوجه؟».

عندما وصلت هذه الأقوال إلى عبد الله.. أكثر من وقوفه أمام المرآة محدقاً إلى شعيرات شاربه النامية التي غطت كطبقة سوداء رقيقة ما بين أنفه وشفته العليا، وهو يمد يده إليه، يمسده حيناً ويضغط عليه بشيء من الرفق حيناً، والقسوة حيناً آخر، كأنه يلعن الشعيرات القاسية التي لا تسرع في خروجها من لحم الشفة العليا ونموها بالسرعة المطلوبة، من أجل أن يخرج للناس، ويقطع دابر كلام الأصدقاء السمج الذين باتوا يتناولونه به.

أما في المقهى فسأل كمال الأول صاحبه إدريس، بعد أن التفت إليه، وعلى وجهه مسحة من القلق: «ألا ترى معي أن اختفاء عبد الله.. قد طال؟».

أجابه ادريس: «نعم.. ولكني أعتقد أن هناك سبباً ما يجبره على ذلك».

علق كمال الأول: «ما السبب الذي يدفع بعبد الله.. على الاختفاء، فهو لا يتحدث بالسياسة، وليس من أنصار الذين يتناولون حكايات المسؤولين وفضائحهم.. فقد كان دائماً ينصح الذين يتحدثون بالسياسة، بعدم اللعب بالنار.. فهذه النار ستحرقهم في نهاية المطاف من دون أن تمس شرارة واحدة أولئك الذين يتناولهم الحديث»، ثم تابع: «وهو مسالم.. لم يعرف عنه في يوم من الأيام على أنه من أصحاب المشاكل أو مثيراً لها».



هذا صحيح، قال إدريس: «ولكن أمر اختفائه عن المقهى.. لغز محير!».

ضحك محمود وهو يقترب من صاحبيه بعد أن سمع جزءاً من حوارهما، وقال معلقاً، بعد أن سحب كرسياً وجلس عليه: «أرجو أن لا تضخما أمر اختفاءه! أعتقد بأن القضية وما فيها.. أنه لم يعد له وجه ليقابلنا به، بعد أن خسر تلك الخسارة الأخيرة في لعبة الطرنيب!».

لم يضحك كمال الأول كما توقع محمود، إنما قال: «ولكن عبد الله.. أقصد خسارته الأخيرة لم تكن الوحيدة التي خسرها في اللعب معنا.. كان رغم خسارته.. يأتي في الليلة التالية ويعاود الكرة في اللعب معنا».

علق محمود مازحاً: «ولكن الخسارة الأخيرة، أعتقد بأنها كانت الشعرة التي قصمت ظهر البعير كما يقال».

لم يضحك صاحباه، إنما التزما الصمت وغرقا فيه. بينما كان عبد الله.. في هذه اللحظة واقفاً أمام المرآة يمسد الشعيرات

السـود التي غطـت شفته العليـا.. إلا أن طولهـا كان ما يزال قصـيراً.. لو خرج من البيـت لسأله معظـم الأصدقاء عن أسباب تقصير شاربه هذا؟ ربما.. نعم، ربما مازحه بعضهم قائلاً: هل قصرت شاربك بناء على طلب أم الأولاد؟

حتمـاً سيضحكـون. سيجعلونـه مادة لمزاحهـم طوال السهـرة في المقهى، لذا آثر البقـاء والعزلة في البيت إلى أن يعود شاربه إلى ما كان عليه من طول..

وهكذا أصبـح شغل عبد الله.. الشاغل مراقبـة نمو شاربه يوماً بعـد يوم، يضغط عليـه بأصابعه، يكبّسه. ثم يحاول أن ينفش شعيراتـه ليغطي كامل شفتـه العليا. ويدير وجهـه وهو واقـف أمام المـرآة إلى اليمين ثـم إلى اليسار، لـيرى إن كان الشارب بات طبيعياً، ولن يلحظ الأصدقاء أي تغيير فيه.. وبعـد أسبوع اعتقد عبـد الله.. بأن شاربه قـد عاد إلى طبيعته، لـذا قرر الخروج من البيت والذهاب إلى المقهى، لملاقاة أصحابه من جديد، ليعرف ما جرى لهم خلال الأيام الفائتة، ليعـرف إن كان هناك متغيرات في المقهى أو على زبائنه، أو..

توقـف عبـد الله.. عن محـاورة نفسه وتساؤلاتها، فقام والساعة تشير إلى السادسة عصراً، حلق ذقنه مرتين ليظهر طول شاربه الذي كان عليه فيما سبق من الأيام، ارتدى لباسـاً عادياً مـن دون أناقـة، وخرج إلى الشارع. ولكنه، ما أن أغلق الباب وراءه حتى داهمه القلـق، خاف أن يكون الأصدقاء قد علموا بما جـرى له في المخفر، كيف حلقوا له شاربه، و..

ارتد عبـد الله.. ثانية إلى الخلف، شعر كأنـه واقف أمام هاوية، ما أن يتقدم خطوة حتى يسقـط فيها، وهو يحسـن بهواء بارد على وجهه، وأصـوات عالية، لا بل صارخة في أذنيه، تحفر جانبي رأسه، قبل أن تتوغل إلى دماغـه، فتعصف به مـن الداخل. قال في نفسه مشجعـاً، بعد أن توقف عن سيره: «مـا تشعر به من الخوف والتردد هو لحظة عابـرة، انس ما كنت فيه، وانس أنك تواجه عالماً جديـداً، عالم ما بعـد حلاقة شاربك وعزلتك التي فرضتها على نفسك. ما عليك في هـذه اللحظة سوى التقـدم إلى الأمام، ونسيان القلق والخـوف اللذين أنت فيهما. ما عليك إلا أن تتقـدم باتجاه المقهى حيث الأصدقاء والأصحاب».

سار عبـد الله.. بحماس يعـبر الزقاق الضيقة ويده مرفوعة إلى وجهه، يمسّد شاربه، ويكبّسه بأصابعه، وهو يتصور أن الأصدقاء، ما أن يصل إليهم، حتى يسألونه: «ماذا فعلت بشاربك؟ لمـاذا قصصته؟» قد يضحك منه

بعض الأصحاب ويقولون متسائلين: «أم أن هناك من قصصه لك؟!».

أبعد عبـد الله.. هذه التسـاؤلات عن ذهنـه وهو يحـاول أن يخفـي شاربه بكفه كلمـا مر بـه أحد ما من معـارف حارته.. كانوا يلقون عليه التحية دون أن يتوقفوا عن السـير. انتاب عبـد الله.. القلق من جديد عندما وصل إلى مفرق الطريق فتساءل: «إن كان يمكن لـه أن يذهب إلى المقهى، وشاربه ما زال قصيراً؟».

توقف حائراً: «ماذا؟ أتريد الذهاب إلى المقهـى، أم تعرج إلى السـوق حيث لا أحد يعرفك، لتسلم من السؤال عن أسباب تقصير شاربـك؟».. لم يجب إنما نظـر باتجاه نهاية الزقاق حيـث تنتهي الحارة عنـد «فسحة الغزال» لتمتـد بعدها الشـوارع والأسواق والساحات..

٢

ارتـد يوسف عبـد الله إلى الوراء وهو يبعـد الأوراق إلى آخر الطاولة، ويمد نظره في المشهد الماثل أمام ناظريه..

انتابـه إحساس بأن مـا انتهى منه، ما كتبـه، وسوّده من الأوراق ليس ما كان يريده ويرغـب فيـه. أحس بهذا الشعـور بعد أن قرأ مـا كان قد دونه ثلاث مرات. شعر بأن شيئاً ما ينقص جوهر كتابته؟ شيء غامض، مجهـول لا يعرف ما هو! إحساسه هذا. راح ينخر صدره، وصـوت داخلي يقول له: أعد الكـرّة، اكتب مرة ثانية، صـغ أفكارك التي دونتها عن عبـد الله.. وأحواله، صفها من جديد، عبد الله.. الذي لا حول له ولا قوة، عبد الله.. الذي قطع طريقاً طويلاً ما بين مخفـر الحارة حيث قصوا لـه شاربه، وبين بيته، وهـو يلتمس ظلال البيوت والشبابيك والقناطـر، خوفاً من أن يـراه أحد معارفه فيسأل من فعل بشاربه هذا؟

لذا آثر عبـد الله.. الإسراع في خطوه، ليصـل إلى بيته بأقصـى سرعة ممكنة له، ليلوذ بـه، ولا يخرج منه طالمـا بقي شاربه قصـيراً. وفي البيت، هكذا قـرر، سيختار الغرفة المهملة التي لا يدخلها أفراد أسرته، ليلـوذ في ركن من أركانهـا، ليسدل الستائر على نوافذها، لا يشعل الضوء فيها، يبقيها مظلمة، كأنها بئر ماء مهجورة، يقطع صلاته مـع العالم الخارجـي، مـع أصدقائه الذين اعتاد أن يرتـاد معهم المقهى لشرب القهوة، وامتصاص دخـان السجائر، أو شرب كوب مـن الشاي الغامق الثقيـل، لا يفك مرارته إلا ثـلاث ملاعق من السكـر.. ثم ما يلبث أن يضيـف الملعقـة الرابعة بعـد ارتشافه رشفتـين أو ثـلاث مـن الكـوب، أو يطلب كوباً من الزهـورات، وهذا لا يحدث إلا في

حالات نادرة، عندما يمرض ويصاب بعدوى «الرشح» أو «الكريب» أو «الأنفلونزا»، في هذه الحالات فقط، يذكر الآن، يطلب كوب الزهورات الساخن..

يتلفت عبد الله.. حوله، معايناً الشارع الظليل، مائلاً إلى العتمة الكثيفة التي تخيم على الشارع، هارباً من أعين المارة.. أما البيت- بيته - فقد أصبح على مسافة رمية حجر، وهو يقول لنفسه ساخرا :«لم يفدك كل ما ذكرته من شرب القهوة أو الشاي أو الزهورات، في نسيان حال شاربك المجزوز، لأنك طوال حديثك كنت تضع أصابعك على شفتك العليا، محاولاً إخفاءه بكفك، وأنت تدعو الله أن لا يمر بك أحد من معارفك قبل أن تصل إلى البيت». ما لبث أن تابع: «ولكن هذا الأمر لن يحل المشكلة، والوضع الذي أنت فيه من الذل لأنك لا تستطيع أن تخفي شاربك المجزوز عن الناس الذين تمر بهم، قبل أن تصل إلى بيتك. لتدخله وتغلق الباب وراءك ، مختفياً عن عيون أفراد أسرتك. ولكن السؤال: كم من الوقت يمكنك أن تبقى مختفياً في الغرفة؟ يوم، يومان.. وفي أحسن الأحوال ثلاثة أيام، ثم ماذا؟ هل ستجمعهم في صحن الدار، تحت شجرة الليمون، تحدثهم كيف جزوا شاربك في مخفر الحارة؟ أسألك: في عين من من عيون أولادك ستنظر، وأنت تقص ما حدث لك، أو بصورة أدق، ما حدث لشاربك؟ هل ستنظر في عيني سعيد؟ سعيد الذي سألته ذات يوم: » لم تحلق شاربك يا بني؟ ألا تعلم بأن الشارب علامة قوية من علامات الرجولة؟. سعيد هذا، ماذا أقول له، إن سألني: «لماذا قصصت شاربك يا والدي؟ أو نظر إلى شاربي نظرة المتسائل: ماذا فعلت بشاربك يا أبي؟». هذا من جهة، ومن جهة أخرى ماذا أقول لمحمود الذي لم ينسجم أبداً مع تلك الشعيرات التي نبتت فوق شفته العليا، ولكن الخجل هو الذي منعه من حلق شاربه الناعم» . ولكني، تابع عبد الله: » ذات يوم، أنا الذي لم أتوقع أبداً أن أرى وجه محمود من دون شارب، رأيته حليق الوجه بما في ذلك شاربه..

وقفت في مكاني أنظر إليه، أقصد إلى وجهه، لقد بدا لي غريباً بلا شارب، بدا وجهه كوجه طفل لا غير. ما لبث أن ناديت باسمه محمود، كأنني أشك بأن الشاب الذي أمامي هو ابني.. سألته بشيء من العفوية: «أين شاربك يا بني؟». أطرق ملتزماً الصمت، كأنه لا يقوى على الجواب.. أما أنا فخرجت من البيت بشيء من الاحتجاج، فركض ورائي وهو يقول: لقد انزلقت يدي عندما كنت أحلق ذقني فتأذى شاربي. لذلك؟؟؟».

ما قاله محمــود كان حجة لإزالة شاربه الـذي لم ينسجم معه أبداً. ولكنه احتراماً لي لم يحاول أن يزيل ذلك الشعر الناعم النابت فوق شفته.

هل أقول لمحمود عندما ينظر إلي، وهو لا يصــدق ما يــراني عليه، بلا شــارب أو بصـورة أدق مجزوز الشـارب، هل أقول له: لقد انزلقت يــدي صباح اليوم يا بني، وأنا أشذب شاربي فأزلت قسماً منه، لذا توجب علي إزالته بالكامل؟ هل أخبره بهذا القول؟ وإن أخبرتــه، هل سيصدق قولي؟ ألن تأخذه أفكاره إلى ظنون شتى؟».

ولكــن ما زلت أتذكر مــا قالته لي أخته سلــوى، مكذبــة أخيها محمــود. قالت: «لا تصدقــه يا أبتي.. لقــد أزال شاربه بعد أن سمع من هدى، ابنة الجيران، وهي تحدثني علــى أنها لا تحبذ الشبــان الذين يرسمون شواربــاً فوق أفواههم!. تابع عبد الله: «هو شاب، سمع مــن ابنة الجيران قــولاً فأزال لذلك شاربه.. أما أنا فماذا أقول له؟».

كان بيــت عبــد الله.. ما يــزال بعيداً، يحتاج إلى زمــن ليس بالقليل للوصول إليه، فســأل نفسه: «ماذا أفعــل عندما أصل إلى البيت؟ هــل أطرق البــاب ليفتحه لي أحد أبنائــي، أم أدفــع يدي في جيبــي، أسحب منه المفتاح وأولجــه في الثقب لأفتحه على مصراعيه كأحد الفرسان العائدين من ساحة الوغى». سخر مــن نفسه وقال: «أي معركة عدت منها وأي وغــى؟ لقد عدت مهزوماً، حليق الشارب، لا بل مجزوز الشعيرات بمكنة حلاقة قديمة، سيئة. نتفت شعيرات شاربك نتفاً. هل تخبر أولادك بنيناً وبناتاً بأنك كنت البطــل في المعركة التــي خضتها مع رجال مخفر الحارة؟».

كف عبد الله.. عن السخرية من نفسه، وهو يتذكر صورة ابنته فاطمة عندما كانت صغيرة لا تتجــاوز التاسعة من العمر، كيف أنها كانت متعلقــة به، لا تكف عن الجلوس في حضنــه، وإسناد رأسهــا إلى صدره وهي تقول لــه: «بابــا.. حبيبي». ولكــثرة دلعها وتصرفاتهــا الطفولية هذه، كانت تثير غيرة إخوتها جميعاً، كبيرهم قبل صغيرهم..

هذه الصغيرة التي أسماها فاطمة تيمناً باسم والدته، كانت تقــول له، وهي تداعب وجهه، وتلمس له شاربه: «لن أتزوج إلا صبياً يشبهك.. له شاربك نفسه، لن أقبل بأي رجل زوجاً إن لم يكن مثلك.. وإن أحببت رجلاً ما بلا شارب سأطلب منه أن يترك شاربه ينمو علــى فمه، وإن كان بشارب ولكن شكله على غير صورة شاربك سأقول له: لن أقيم عرسنا إن لم تجعل من شاربك مثل شارب أبي».

كان أخوتهــا يضحكون منهــا، أما هي

فكانــت تغضــب لضحكهــم هــذا فتبكي، فيضطر أن يأخذها بــين ساعديه، يضمها إلى حضنــه لتكف عن بكائها. ولكنك اليوم، قــال لنفسه: «مــاذا ستقول لهــا، لفاطمة، صحيح هي اليوم شابــة، وفي السنة المقبلة ستنتســب إلى الجامعــة، إلا أنهــا ما تزال معجبة بــك وبشاربــك. ماذا ستقــول لها يا عبــد الله..؟» سأل نفسه، ثــم تابع: «لن تجــرؤ على قول شــيء، ستطــرق برأسك، وأنــت تخفي شاربك المجــزوز براحة يدك، قبل أن تدخل إلى البيت.. ثم تتسلل إلى تلك الغرفة المهملة لتختفــي فيها عدة أيام قبل أن ينمو شاربك من جديد. تعود شعيراته إلى الازدهار والتألق كعشب بري يميل مع هواء الصباح في البراري..

كفاك شعراً..

لا.. كفــاك إنتشاءً باطــلاً لم يعد يعجب أحداً من الناس!».

وهنا تذكر ابنه عادل الذي لم يكن في يوم من الأيام معجبــاً بالشارب. عليه أن يتذكر كل النقاشات التــي كانت تدور بينهما حول الرجولة والشارب وعلاقتهما بعضاً ببعض. ما زال عبد الله.. يتذكر ضحك ابنه عادل، عندما قال لــه: «كان شاربك جميلاً.. لقد زين وجهك لمدة طويلة، حتى بت لا تعرف إلا به». ثم سأله: «لماذا قصصته يا بني؟». وقال له معاتباً: «لم أعرفك هــذا الصباح عندما نظرت إليــك! شعرت كأنــك شخص آخر، ولست ابني عــادل.. كأنك شبيه له لا غير! لماذا حلقت شاربك يا بني؟» نظر إلي طويلاً ثم ابتسم لي بسمة فيها كل الود، وتقدم مني لينظر في عيني، ثم قال سائلاً: «وما الضرر من إزالته يا أبي؟».

قلــت له مجيبــاً: «ضرر واحــد وحيد.. معنوي».

سألني بتردد: «معنوي؟».

أجبته: «نعم. وهو الذي يميز الرجل عن المرأة».

ضحك وقال: «أبتي.. اسمعني.. أنا بلا شك أحترم كل مــا تؤمن به، ولكن ليس من الضرورة أن أؤمن أنا أيضاً بالذي تؤمن به؟ ثم تابع موضحــاً: أما فيما يتعلق بالشارب. لي رأي آخــر.. لقد عرفــت كثيرين يملكون شاربــاً.. وضخماً أيضــاً، إلا أنهم لم يكونوا رجالاً أبداً. وعرفت أيضاً بعضهم لا يملكون شعرة واحدة فوق شفاههم إلا أنهم كانوا في منتهى الرجولة عندمــا دعت الضرورة إلى إثبات ذلك».

أمام هذا القول، قــال عبد الله: «وكان قــولاً صحيحــاً، أطرقت ولم أنطــق بكلمة، اكتفيت بأن هززت له رأسي.. بدت لي الهزة غامضة، كأني أحــاول أن لا يعرف موقفي،

تركته في حـيرة، لأنه لم يعرف إن كانت هزة رأسي تعنـي له الموافقة، أو عـدم الموافقة على رأيه.. عادل هـذا، ماذا أقول له اليوم إن رآني حليق الشارب، أو مجزوز الشعيرات؟ أأخبره بأن هزة رأسي تلك، قصدت بها أنك على حق يا بني؟».

كان عبد الله.. قد وصل إلى بيته، وأمام الباب وقف مطولاً، وهو يبحث في جيبه عن المفتـاح.. وعندما لم يجده، تـردد في طرق البـاب، كان يريـد أن يفتح البـاب بحركة حذرة، يتسلـل إلى الداخل، إلى تلك الغرفة المهملـة، يختفي فيها، ثـم بطريقة ما يخبر زوجه بما حصل معه، ثم يتفق معها على أن تخبر الأولاد بسفره إلى مدينة ما.. المهم أن تعلمهـم أنه مسافر. لن يعود إلى البيت قبل أسبوعين أو ثلاثـة أسابيع. لن يعود قبل أن ينمو شاربه، ويصبح علـى ما كان عليه، أو علـى الأقل، على نصف ما كان عليه. إلا أنه لم يجـد المفتاح في جيبـه، لقد اختفى، مما اضطره ذلك أن يدير ظهره للباب، ويمضي في طريقه حتى وصـل إلى «فسحة الغزال» التـي وضعته على مفترق الطـرق، إحداها يمضي به إلى المقهى حيث الأصدقاء، وآخر تسلمه إلى الشوارع والأزقة، تأخذه على غير هدى.

٣

مرة أخرى دفع يوسف عبد الله بالأوراق إلى آخر الطاولة، ثم وضع القلم جانباً، وهو يلعن شيئاً ما في نفسه..

هـز رأسه باستنكار بعـد أن أعاد قـراءة ما كتب، لأنـه لم يستطع أن يعبّر عما أراده مـن وصف وتحليـل. شعر بأن الكلام الذي كتبـه كان باهتاً، غـير مؤثر، لا يشير إلى حالـة عامة لبطله.. إنمـا، هكذا شعر، يعـبر عن حالة خاصة، منعزلة، حالة لا تثير التعاطف إنما تدعـو إلى السخرية والهزء منه.. ولكنه، رغم هذا الوضع، وجد يوسف عبد الله في نفسه رغبة أكيدة لإعادة ما كتب بصورة أكثر عمقـاً وحيوية. فهو لن يرضى أبداً بالهزيمة أمام نفسه، ولن يقبل بعجزه.. لذا أخذ القلم من جديد وبدأ الكتابة سائلاً: ماذا سيكون موقف زوجة عبد الله.. عندما تراه محلوق الشارب؟.

هذا ما سأل بـه نفسه بعد أن خرج من المخفر، واتجـه بقدمين رخوتين يقطع بهما الطريق إلى بيته.

لا يذكر عبد الله.. في يوم من الأيام، أن زوجته أبدت رأياً يتعلـق بشاربه خاصة، أو بالشوارب لدى الرجال بصفة عامة..

لا يذكـر أنها تحدثت معـه بهذا الأمر،

لقـد بدت له دائماً أنهـا غير معنية بقضية الشوارب لدى الرجال.. عندما كان في بعض الأحيان يتحدث مع أولاده حول الشارب، رمز الرجولة، الذي يجب أن يزين فم الرجل، أو عندما كان يبـدي بعض الملاحظات لأبنائه حول ضرورة اعتنائهم بالشوارب النابتة فوق شفاههم.

الآن يعتقد عبد الله.. بأن زوجته كانت، على مـا يبدو، من رأي ابنتهـا سلوى. فقد سمعها، أي سلوى، ذات يوم تقول: «الشارب غير مهم بالنسبـة لي، المهم أن يكون رجلاً، أكان بشـارب أو بدونـه». استـاء من رأيها أول الأمـر، ولكنه فيما بعد شعر بأن هناك جانب كبير من الصحة في رأيها. ثم تساءل: «مـا قيمة الشارب إن كان يحمله رجل ليس كالرجـال؟. على ما يبـدو، هكذا فكر عبد الله.. أن زوجتـه هي أيضـاً من رأي ابنتها سلوى».

تراجع يوسف عبد الله إلى الوراء قليلاً، ثم حرّك القلم بين أصابعه، ما لبث أن رماه فوق الأوراق التي خط عليها الكلام أعلاه.. وقال يحـدّث نفسه:«ليس هذا ما أردت أن أكتبه، ليس هذا».

كانـت القهوة قـد ابـتردت في فنجانه عندمـا رفعه إلى فمـه، وارتشف منه رشفة صغـيرة. وضع الفنجان وهـو يتأمل أمامه، عـبر الواجهة الزجاجية الكبـيرة.. لا شيء يثـير الانتباه في ساحة «سعد الله الجابري» إنمـا كل ما فيها يشتت الذهــن.. وقبل أن تشـده البـلادة إلى الكسل أمسـك بالقلم وعاود الكتابة من جديد: «عندما خرج عبد الله.. من المخفر كان الدمع قد ملأ عينيه.. وفي الشـارع الذي وجد نفسه فيه، حاول أن يكون طبيعياً، خوفـاً من أن يراه أحد المارة من معارفـه فيستوقفه ويسـأل عن أسباب الدموع التي في عينيـه؟ يسأل إن كان أحد مـا من أقربائه، لا سمـح الله، قد توفي، أو مريض في حالـة خطرة، لذا.. التفت ينظر فيمـا حوله قبل أن يمد يـده ليمسح الدمع عـن عينيه بحركة سريعة. وهو يسأل نفسه: «مـاذا ستقول لأولادك عـن أسباب شاربك المجزوز؟ ماذا ستخبرهم، هل تقول لهم بأن يدك قـد انزلقت في أثنـاء حلاقة ذقنك، فأخذت الشفرة جزءاً منه في طريقها؟».

توقف يوسـف عبد الله عن الكتابة مرة أخرى، غير راض عما كتبه، وخاصة الفقرة الأخـيرة، لأنـه يكرر فيها مـا كان قد كتبه سابقـاً. فهو يريد أن يكتب عن أمر لم يكتبه، أمر جديد يضيف إلى ما كتبه سابقاً..

هـز رأسه وعـاود الكتابة مـن جديد: «عندمـا تسلل عبـد الله.. إلى البيت، كان الخوف يأكل من عينيه، لأنه تصور التالي..

ما أن يدخل حتــى يهرع أولاده جميعاً إليه، يعبرون له عن قلقهم وخوفهم لغيابه الطويل. ولكنهم، فجأة يتسمرون أمامه وهم ينظرون إلى شاربه المجــزوز.. لذا تمنى من الله عز وجــل، أن يكون البيت خالياً منهم في لحظة دخوله إليه، تمنى أن لا يكون أحد من أفراد أسرتــه في استقباله. ثم تمنــى من الله أن تكون زوجــه فقط في البيــت. كان لا يريد لأولاده أن يروا الذل الذي هو فيه..

بعد هذه الأمنيات شعر عبد الله.. بشيء من الاطمئنان، ما لبث أن تساءل: «وزوجتك مــاذا ستقول لها؟ بماذا ستجيبها إن سألتك من جــز شاربك يا رجل؟ هــل ستقول لها، إن رجــال المخفــر في الحارة قــد جزوه؟، حلقــوا الطرف الأيسر وتركــوا الأيمن منه، وهم يضحكون ويسخرون: ها أنت أصبحت الرجل الذي كنت تريد أن تكون يا هذا!».

طفر الدمع مــن عينيــه، وأجاب بقهر متحدياً نفسه: «نعم. سأخبرها بكل التفاصيل يا ابن..؟». سكت ولم يكمل جوابه. إنما تذكر كل الحكايــات التي تحدث بها عن الرجولة على مدى سنــوات زواجهما، هل سيخبرها بأنه لم يعد رجلاً؟

هش عبــد الله.. يده أمــام وجهه كأنه يطرد ذبابة ما، أو يبعد السؤال الذي طرحه علــى نفسه، لا يمكن له أن يخبر زوجته عن أسباب جز شاربه، لا يمكن..

مسح بطرف كفه الدموع التي كانت قد طفرت مــن عينيه وهو يتذكــر يوم أخبرته زوجته عن تأثرها وغضبها عما أخبرتها به إحدى الجارات.. إن زوجها أطرق رأسه بعد أن بهدلــه رجال المخفــر، ولم ينبث بحرف، وهم يشتمونه ويسبونه بعرضه وشرفه!.

يذكــر عبد الله.. عندمــا انتهت زوجته من كلامها كيف دار حول نفسه غاضباً وهو يسألهــا باحتجاج: «أحقــاً لم ينبس بحرف. كيف سمــح لهم بذلك؟». ثم قــال ساخراً: «ربمــا لأنه جبان؟ ثم أكــد: لو لم يكن جباناً لما سكت لهم. ولكــن، قال لزوجته، يبدو أن زوج الجارة هذه، ليس رجلاً، لا يحمل شارباً علــى وجهه، لــو كان كذلك لمــا سكت لهم. لــكان».. ويذكر عبد الله.. أنه تحدث كثيراً لزوجته عن ضــرورة عدم السكوت عن مثل هذه الأمر، يجب علــى الإنسان، خاصة إن كان رجلاً أن يدافع عن كرامته، حتى لو دفع في سبيل ذلك حياته..

ما زال يذكر أيضاً كيف أن أحد الرجال في السوق، وهــو بائع خضــرة، تعرض إلى الضرب الشديد، فلم يرد على الذين ضربوه، إنما المسكين بكى من قهره كامرأة..

ضحــك عبد الله.. وقــال لزوجته التي أوردت له الخبر: «هــا أنت قلتها، لو لم يكن امرأة لما سكت لهم، لما سمح لهم أن يضربوه،

لدافع عن نفســه، ولكنه على ما يبدو ليس رجــلاً، لأنه يا امــرأة لا يمكن لرجل يملك شاربــاً أن يسكت في حال الاعتداء عليه، لا يمكن له أن يبكي كامرأة؟».

عندما وصل عبــد الله.. قريباً من بيته توقــف عن السير، وهو يســأل نفسه: «ماذا يفعل الآن؟ هل يمكن له أن يرفع وجهه أمام زوجته وهــو مجزوز الشارب؟ كيف يمكن له في الغد وبعده من تالي الأيام أن يرفع صوته أمامها، معلناً عــن رجولته؟ كيف يمكن لها أن تحترمه وتعتــبره ملاذاً للأمان والحماية كرجل، وهو الذي لم يستطع أن يحمي شاربه مــن عبث رجــال المخفر؟ ألــن تسخر منه، وتقول لــه: أنت الذي اتهمــت الناس بأنهم ليســوا رجالاً، لو كانوا كذلــك لدافعوا عن أنفسهم؟».

توقــف يوسف عبــد الله عــن الكتابة، واسترجــع في نفسه صورة مــا كتبه، فشعر بشيء مــا ناقص فيما دوّنه. شيء لا يعرف كنهه! ولكنه يعرف ويقر: إن الذي كتبه، ليس هذا الذي أراده، يقصد أراد أن يكتبه ويعبر عنه. إنما أراد..

٤

ارتــد يوسف عبــد الله إلى الوراء وهو يحاول أن يتنفس بعمق بعد أن ألقى القلم من يــده مجدداً. ما لبث أن أشبك أصابعه خلف رأسه وحدق أمامه بشيء من السخرية، وهو يدير نظره في ساحة «سعد الله الجابري» كأنه يبحث عن شيء ما.. وعندما عجز عن إيجاد ذلك الشــيء، عاد وأمال جذعه فوق الطاولــة، ثم تناول القلم ليبــدأ الكتابة من جديد، ليعبر عما عجز عنه حتى الآن، رغم محاولاته الفائتة.

كتب يوسف عبد الله: «قطع عبد الله.. طريقاً طويلاً ما بين مخفر الحارة وبين بيته، عــبره بين ظلال البيوت الكثيفة التي أخفته عن العيون طوال الطريق»..

عند خط الأفق

د. عبد الكريم الأشتر ٭

مذكرات

لم تكن قرية (عنَدان) تبعد كثيراً عن حلب، حتى لَتقرب أن تُعدَّ اليوم، مع انتشـار العمران، من ضواحيها. ولكن رحيـل الفتى إليها كان مشهوداً. كتب يقول، في ما حفظ من ذكرياته فيه:

أقبلتْ أمه تجمع له حاجات من سَقَط المتاع، وتَصُرّ طعاماً هيأته بيديها. ثـم استحضروا دابة كانـت لبعض رجال الحي، فحمّلوهـا هذه الحاجات،

٭ أديب وناقد وأستاذ جامعي سوري.

العمل الفني: الفنان علي الكفري.

وركــب قريب لــه، وأردفــه وراءه. فما كادا يتخطيان بوابة الحي، حتى لوى الفتى عنقه فرأى أمه على باب الدار تمسح عينيها. فما يعرف كيف اغرورقــت عيناه فجأة بالدمع. مسحهما في صمــت، من وراء قريبه، وأخذ يتطلع في وجوه معارفه من أهل الحي، وهم يرونه علــى ظهر الدابة، في هــذه الصورة الغريبــة، كأنه نوى أن يــودع الدنيا إلى غير رجعة!

ثــم لما صــارا في ظاهر المدينــة، وبدأا يقطعــان الحقول المعشوشبــة، شمل الفتى إحساســ حــاد بالغربة، فهــو لم يكن غادر مدينته من قبل. تمنى لو أن قريبه لوى عنق دابته وعاد به إلى البيت، فقد أفزعه الفراغ الذي يــدأ يحسه يترامى مــن حوله ويجره إليــه. وأحــس قريبه بما هو فيــه، فالتفت يهوّن عليه الأمر:

- هه! ما شاء الله! هكذا يفعل الرجال!

ثم بدأت معالم القرية تتضح أمامه شيئاً فشيئا: فراغ كبــير تتوسطه في رأس المرتفع قبــاب ترابية وخُضرة مبعــثرة في الأطراف المتباعدة.

استأجــر غرفة مفردة في بعض أطراف القريــة، قريباً من بعض الكــروم، وجدها تكفيــه وتحفــظ له ما كان يرغــب فيه من الهدوء، وتبعد به عن حياة الفلاحين اليومية في القريــة. فــكان، في الليــل، يسمع عواء ترتجف له مفاصله أحيانــاً. ولكن الصباح كان مشرقاً.

حمــل، في اليوم الثــاني لوصوله، مفتاح المدرسة، فشكَّه في زُنّاره، لأنه كان كبيراً، وفتح أبواب المدرسة، وكانت في مدخَلها للقادم من المدينــة، بعد أن يرتقي إليهــا المرتفع الذي تقوم عليه القرية. وقد بُنيتْ غرفتاها على امتداد واحــد يفصل بينهمـــا، عند الباب، فراغ صغير يسع منبر المعلم، على نحو يجعله قريباً من الأولاد في الغرفتين، ويجعل التنقل بينهما سهلاً.

خصصــت الغرفــة الأولى لــلأولاد المبتدئــين، والثانية لــلأولاد الذين اجتازوا هــذه المرحلة، وأخــذوا يقــرؤون الكلمات ويكتبونها في دفاترهم. فكان الصبي الفتى يبــدأ درسه، عند الصباح في الغرفة الأولى، فيُقرئ المبتدئين حرفــاً من الحروف يرفع به صوته ليرددوه وراءه، ثم يكتبه على اللوح المرفوع أمامه، ويأخذ يُدخله في كلمات سهلة يرددها هو، فيرددها الأولاد وراءه، ليحفظوا رسمها ويصلوا الحروف بعضها ببعض.

ثم ينتقل بعدها إلى الغرفة الثانية، يتابع معهم قراءة الدرس الذي وصلوا إليه.

لم تكن للفتى معرفة بأصول التعليم ولا طرائقه، وإنما كان يهتدي بما تعلَّمه هو، يعود فيه إلى الفطرة التي رآها تتوب، في مثل هذه الحال، عن الخبرة، دون أن تلغي إحساسه بالحاجة إليها.

وهو، إلى اليوم، لا يعرف ما الذي جعل «مديرية المعارف» ترضى أن تكل لهؤلاء الفتيان الذين تقدموا إليها، أمر النهوض بهذه المهام التربوية التي تتطلب حسن التكوين ووفرة الخبرة، فضلاً على الاستعداد لها.

ولكن الفتى، إلى جانب هذا، لم يكن يكفُّ عن التفكير في أمر الإحاطة بمواد الشهادة الثانوية، والتقدم لها، في نهاية العام، مع رفاقه الذين انصرفوا إلى درسها في المدينة، وخلَّفوا في نفسه حنيناً إليهم، وحيرة في فهم ما دعاه إلى مفارقتهم!

لم تكن الكهرباء وصلت إلى القرية، فكان إذا أمسى المساء، أشعل فتيلة السراج الذي زودته به أمه، وركز قاعدته الضيقة على فتحة إبريق الماء، إذ وجدها تسعها، وحمله إلى جانبه، وجلس يقرأ في الفراش. ونوى أن يحدِّد، في كل مقرر يقرؤه، نقاطاً يسأل زملاءه، في ثانويتهم، أن ينقلوا إليه شرح أساتذتهم لها.

ويُفيق عند الصباح فيتناول كأساً من الحليب، ويأخذ، بعدها، سبيله إلى المدرسة، فيفتح بابها ويأخذ يرقب توافد الأولاد إليها، يراهم يقفون أمامها، في الفضاء الخالي، في صف واحد، يُنشدون النشيد الوطني، ويتراكضون بعده إلى مقاعدهم في الغرفتين، كلٌّ في مقعده المخصص له.

كان إحساس الفتى بالوحدة، مع توالي الأيام، يقوى ليبلغ حد الوحشة. وكان إذا ألحَّ عليه الحنين إلى بيته، ارتقى مرتفعاً من الأرض مكشوفاً ينبسط عند خط الأفق أمامه، فتبدو له مدينته حلب تحفُّ بها أراضٍ عارية تكتنفها أحياناً بقع متفرقة من الخُضرة، وتشمخ القلعة في وسْطها، فما يعرف كيف يجمع أمامها نفسه. وقد يرى أن يدخل سوق القرية، يغري نفسه باسترجاع بعض صور السوق في حيِّه الذي نشأ فيه. وقد يختار أن يزور مختار الحي الشمالي في القرية، أو مختار الحي الجنوبي. وقد كان الأول على قدْر من الثقافة العامة يشمل محفوظه من الشعر القديم، يُنشد له بعضه



أحياناً فيجد الفتى نفسه مُحرَجاً أمامه، لقلة محفوظه منه، وعجزه عن مجاراته فيه.

ثم لم يجد الفتى بداً من شراء دراجة هوائية تحمله، كل أسبوع، إلى القرية، وتعود به في آخر الأسبوع إلى بيته في حلب. كانت الطريق لا تخلو من الأخطار، إذ تقطعها السيارات، في طريقها إلى الشمال، أو العودة منها. وكانت المرحلة التي يتوجب عليه فيها أن يرتقي المرتفع إلى المدرسة أصعب المراحل، فكان ينزل عن الدرّاجة ويجرها معه. فإذا توحلت الأرض في الشتاء، صار جرّ الدراجة عبئاً يحسب الفتى حسابه إلى أن ينجليَ.

مضى الأسبوعان الأولان. فلما أحصى الفتى أيامهما خُيل إليه أنهما عامان! ثم بدأ يسأل نفسه: وكيف تمضي هذه الأشهر كلها؟ ثم أفاق ذات صباح، على طرقات خفيفة على الباب، فنشب من الفراش، وأدار المفتاح في القفل ثلاث دورات، ومد رأسه من الباب، فطالعه وجه سمّح يبتسم، أنس به. فتح الباب، فرأى إلى جانب الرجل فتاةً لم يرها من قبل، سمراء سمرة لطيفة، واسعة العينين، أرخت على صدرها جديلتين سوداوين طويلتين، ولفَّتْ نفسها في ثوب داكن أدارت، من حوله، زناراً شَدّ على خصرها، فارتفع صدرها على نحوٍ يوحي بقوة الصِّبا.

ما يعرف الفتى كيف انفتحت في نفسه فجأة منافذ الإحساس بالوحشة التي كان

فيها، فأحسَّ كأنه محبوس فُتحت له فُرضة في الأرض، فجرى ينساح في كل اتجاه. وتجلت له فجأة خضرة الكروم الزاهية المبلولة كأنه يراها لأول مرة! انتزع عينيه انتزاعاً عن الوجه اللطيف وغرزهما في الفضاء ليخفي ما كان يزخر فيهما من مشاعر مكبوتة أرهفتها حدَّة الإحساس بالوحدة وفورته في هذه السن.

سمع الرجل يسأله، بعد أن صبَّح عليه:

- هل تريد حليباً هذا الصباح؟

غَصَّ بالكلام ما يعرف كيف يُبلغه حاجته إليه. وازدحمت على فمه كلمات متقطعة كان من العسير عليه أن يجمعها في جملة واحدة. ويحسب أنه استطاع، في آخر الأمر، أن يبلغه حاجته إلى الحليب في كل صباح! إذ رآه يشير إلى ابنته قائلاً:

- نحن جيرانك، وتستطيع (حمامة) أن تحمل إليك الحليب كل صباح!

أصبح الفتى بعدها يقضي اليوم كله في انتظار صباح اليوم التالي، ويرهف سمعه لطرقة الباب المرتقبة. وأخذ يدير في نفسه حواراً يتصور أن يدور بينه وبين (حمامة) ذات يوم:

- لكِ إخوة يا (حمامة)؟

- لي أختان أصغر مني.

- وما تفعلين بعد أن توزعي الحليب؟

- أمضي إلى الكرم أعاون أبي.

- وما عمرك؟

- لا أدري، ثلاث عشرة أو أربع عشرة.

يتصور هنا أن تطرق برأسها، ويصبغ الخجل خديها، وتسرع فتحمل سطلها وتبتعد عن الباب!

ثم استحالت نفسه إلى أتون يزفر طول اليوم، ويبرد في كل صباح مرة، ثم يعود يزفر أشد مما كان. وأخذتْ مشاعر غامضة لذيذة تسيطر عليه، فيلبث يسرح بنظره في الفضاء، وخياله مزحوم بصورة (حمامة). وقد يطفئ السراج، ويغمض عينيه، ويبدأ يثب وراءها في الكرم. وقد يختار أن يضع رأسها على كتفه ويأخذ يداعب شعرها المضفور على صدرها، وهي مغمضة العينين، تلتهب بحرارة اللقاء!

ثم بدأت تختلط في نفسه هذه الرؤى والأحاسيس، وتمتلئ بحنين غامض لا يعرف وجهته ولا يتبين حدوده. وغابت عنه صورة البلد والأهل، وعادتْ فانضمت صورة أمه، على نحو غريب، إلى صورة (حمامة)!

وقد ظل، من بعد، يسترجع حرارة هذه

الذكرى. كلما اختلجت نفسه لموقف يراها تقفه في حياته ودرّسه على السواء. كأنه لا يعرف الحب وحده مجرداً من الحنان والعطف، أو الألم والحرمان، ولا يعرف طعم الفرحة الخالصة من طعم الإحساس بالخوف والترقب. وقد ظل هذا دأبه: تختلط في نفسه العواطف اختلاطاً يصعب معه التفريق بينها، إذا شهد مشهداً، أو قرأ نصاً، أو اعتادته ذكرى حدَث قديم.

استعاد، في أحد الأيام، أمام الأولاد، نشيداً كان يحبه للرافعي، يخاطب فيه مصر (اسلمي يا مصر إنني الفدا..) وحوّل بعضهم خطابه إلى سورية:

اسلمي سوريا إنني الفدا

ذي يدي إن مدت الدنيا يدا

أبداً لن تستكيني أبداً

إنني أرجو، مع اليوم، غدا

ومعي قلبي وروحي للجهاد

كتب النشيد على السبورة، وقرأه، وقرأه الأولاد معه. ثم ابتدأ يُنشده لهم ليتتبعوه فيه. وانفسحت أمامه، وهو يُنشده، باحة المدرسة في المدينة، ورفاقه مصفوفون فيها، وهو إلى جانبهم، يرفعون أصواتهم به، فاجتاحته موجة من الشعور بالحنين إليهم، أحسَّه في البعد عنهم، ومشاركتهم ما كانوا فيه من حرارة الاندفاع إلى الفداء، فأخذ صوته ينحبس ويتقطع، ثم لم يدر كيف امتلأت عيناه بالدموع!

انقطع الأولاد عن النشيد، وأخذوا يتطلعون فيه، ويتطلع بعضهم في بعض. وأحس الفتى بالحرج الشديد، فاستدار يتطلع في السبورة، صامتاً، لا يدري ما يقول أو ما يفعل. ثم لم يجد بداً من أن يمسح عينيه، ويروي للأولاد قصةً لم تكن كاذبة، ولم تكن صادقة، عن زميل له، كان يغني النشيد معهم، واستُشهد، من بعد، في إحدى المظاهرات!

وقد ظل هذا الموقف، وما أحسَّ من شدة الحرج فيه، تعذّبه ذكراه فتشغله عن الدرس، مدة طويلة.

وسمع يوماً أن ناساً يرتقون الجبل المُطلَّ على القرية، يزورون فيه قبراً سمَّوه قبر «النبي رِميا». ورأى، وهو يتطلَّع من إحدى نوافذ المدرسة، جاراً لأبيه يعرفه في سوق الحي، في المدينة، يسوق حماراً مدَّد فوقه صبياً. فخرج إليه يسأله عما جاء به، فقال:

– جئت مع ابني المريض، أزور قبر «النبي

رِمْيا»، فقد علمت أن زيارته والقراءة على قبره تعينان على شفائه!

نظر الفتى إلى الطفل الممدد على ظهر الحمار، فسمعه يئن أنيناً خافتاً. ونظر في عيني أبيه، وفي المدى الذي قطعوه إلى القرية، فماجت في نفسه جملة من المشاعر المتضاربة: فمن هو «النبي رميا»[1] هذا؟ وما الذي جاء به إلى هذه الأرض؟ وكيف أقدم أبو الطفل على حمله ممدَّداً على ظهر الحمار، هذه المسافة البعيدة؟ وما جدوى الرجوع الآن عما أقدموا عليه لتسكين أنفسهم بالأمل الكاذب في الشفاء، بدل السعي فيه إلى الطبيب المختص؟

قضى الفتى ليله، من بعد، في محاولة التسرية عن نفسه، فيما انتابه من مشاعر القلق والأسى والعجب والرفض.

٢

في أول العام الدراسي التالي، انتقل الفتى إلى (عَزاز)، في الشمال، وكانت له فيها عمَّةٌ تزوجت من رجل منها. وكان، إذا خلا إلى نفسه، تأمل الجبل المرتفع فيها فأحس بحرقة شديدة، فقد حدَّثه شيخ من شيوخها أن سيف الدولة اختار أن تكون له فيه حامية ترصد له منه قدوم جيش الروم إلى حلب. حتى إذا غفلوا ليلة عن رصده، أفاق سيف الدولة والناس معه في حلب، على الكارثة التي حدَّث عنها التاريخ (٣٥١هـ). فكان الفتى، وهو يتأمله، يحاول أن يختار فيه المكان الذي ينبغي أن تكون الحامية قد شغلته. فيتداركه، وهو يتتبع أنحاءه، أسف لا حدود له، إذ تتتابع، في خياله، صور المآسي التي شهدتها حلب، وسمع أحاديثها من ذلك الشيخ.

وكان يدير المدرسة التي أحيل إليها مدير، توجَّب على الفتى أن يعود إليه في كل ما يأتيه. وهو أمر لم يعتده في عامه الذي قضاه في (عَندان)، إذ كان فيها هو المعلم والمدير وهو الإدارة في مجموعها. وزار في (عَزاز) حديقة جميلة، كان يهرب إليها بعد الانصراف من المدرسة، فيجد فيها الأنس والعزاء وراحة الفكر. وما تزال صورة الأمكنة التي اختارها منها، تتبدى له، إلى اليوم.

ثم قرر، في آخر الأمر، أن يستقيل من التعليم في الريف، ويستذكر مقررات الشهادة الثانوية في بيته. وكان هذا القرار يعني الانقطاع التام عن العمل، إلى الدرس الصامت. وقد كوَّن في درسه هذا مجموعةً

من الملخصات انتفع بها، من بعد، في مسائل كثيرة كانت دراسته في الجامعة تردّه إليها، أحياناً، لحاجته إلى الوقوف على أصولها، في المواد التي تدخل في أساس التكوين. وربما وجد في نفسه ميلاً إلى مرافقة زملائه القدامى، في حضور بعض الدروس في ثانويتهم. وكان يجد في نفسه الرغبة الشديدة في حضور دروس بعض الأساتذة الكبار، مثل الأستاذ عمر يحيى الذي ألفه، من بعد، أُلفةً شديدةً. وكان يستطيب أسلوبه المرح في الدرس، إلى الحدّ الذي يخرج فيه عن حدود المألوف في خطاب الطلبة، في بعض الأحيان! وقد يحرِّف بعض كلمات الدرس، فيثير فيهم الرغبة في الضحك!

ثم أخذ الفتى يكتب في بعض الموضوعات، مما وجد رفاقه يتناولونه، ويدفع بها إليه، ليتولى النظر فيها. ويعدُّ الفتى بعض ما سمعه منه، من عوامل التكوين الأولى التي ما انفك يعود إليها اليوم.

واتفق له يوماً، أن رأى مشهداً لا تبرح ذاكرتَه ذكراه. فقد رأى الشاعر (عمر أبا ريشة) يقف في أول الليل، على الرصيف، في شارعٍ قريب من الثانوية، مع رجلٍ سمع مَن يسميه: (إسعاف النشاشيبي)، ومِن حولهما جمعٌ من الفتيان، بدا بينهم أحد الشيوخ، سمعه يقول (للنشاشيبي): إنه قرأ له بعض ما كان يكتبه في مجلة «الرسالة»، ويتناول فيه بعض مسائل اللغة في استعمالاتها الشائعة. وسمع الفتى (أبا ريشة) يلحُّ على (النشاشيبي)، أن يقبل ضيافته في بيته، إذ كان (النشاشيبي)، فيما عرف الفتى من بعد، واحداً من أساتذة (أبي ريشة)، أيام دراسته في القدس. ورأى الفتى (النشاشيبي) يأبى أن يجمع، في مجيئه إلى حلب لزيارة قبر (سعد الله الجابري - ١٩٤٨) غرضاً آخر!

وسمع الشيخَ يسأل (النشاشيبي) أن يوالي الكتابة في بعض الاستعمالات اللغوية، على مثال مقالته في «كذا ونيف» أم «نيف وكذا»؟ فرد (النشاشيبي)، على الفور، وهو يتطلع في الشيخ:

يا أيها الرجل المُرْخي عمامته

هذا زمانك، إني قد مضى زمني!

وظل الفتى يستذكر هذا الرد، إلى أن عرف من أحوال (النشاشيبي) ما سمعه من أستاذه (إسحق موسى الحسيني) في معهد الدراسات والبحوث في القاهرة، وجعله يقدِّر مسلكه في رفضه الاستجابة لدعوة أبي ريشة، وأسلوبه في الرد على الشيخ.

ولكنَّ مسألتين كانتا تشغلان ذهن الفتى ليل نهار. وربما طغتا على تفكيره فلم يجد فكاكاً عن الانصراف إليهما. وكان يحسب أنهما مسألتان مختلفتان، ثم وجد الصلة بينهما أعمق مما ظن.

المسألة الأولى: متصلة بمجريات القضية الفلسطينية، فقد كانت المؤامرة على وشك أن تصل إلى نهاياتها باتخاذ قرار التقسيم، والعرب في صورة المجتمعين على التصدي له، على ما كان ينتابه من حدّة الإحساس بانحراف الصورة عن حقائقها على الأرض.

وقد أصبح، بعد زمن قصير، يجد نفسه مثقلاً بهمّ القضية إلى حد التهاون في درس مواد الشهادة الثانوية تهاوناً بدأ يثير في نفسه الريبة في قدرته على تحصيلها.

والمسألة الثانية: التفكير في الله: لا من حيث هو بداية كل حقيقة ونهايتها، فحسب، بل من حيث صلة الكون به: صلة خلْق أم صلة وجود؟ فإن كانت صلةَ خلْق، فما موضع الكون منه؟ وأين تكون نهايته منه؟ وما صورة الفراغ الذي يشغله هذا الكون قبل أن يُخلق؟ ثم كيف ينبغي أن نتمثل، مع صورة هذا الفراغ الشامل، صورة خالقه الذي «ليس كمثله شيء»؟

وكان يبدو مبكّراً أن تدور مثل هذه الأسئلة في ذهن الفتى المشغول بدرس مقررات الشهادة الثانوية. بل لعله كان يبدو مبكراً التفاته إلى قضايا ميتافيزيقية تتطلب الإجابة عنها نضجاً في الفكر لم تبلغه سنُّ الفتى، مع ما ينوء به من ثقل الهمّ العام والهمّ الخاص، في وقتٍ واحد!

ثم وجد الفتى الراحة في تصوّر صلة الكون بخالقه صلة وجود، وهي الصلة التي انتهت به إلى مراجعة ما كان يسمع مَن يدعوه «بوحدة الوجود»، وتتبع أطرافٍ مما يقولونه فيها.

ويعرف الفتى معرفة اليقين اليوم، أن ما ساقه، من بعد، إلى الاهتمام بأدب المهجر وأعلامه، في رسالته لدرجة الماجستير، متصلة أسبابه بهذه المرحلة من مراحل تكوينه الفكري الخاص، مما يرجو أن يعود إليه، في موضعه، من تلك المراحل.

وكان أخوه الذي يكبره سبقه إلى الالتحاق بالجامعة، منذ رحل الفتى إلى القرية معلماً في مدرستها. ولم يكن زاره في دمشق. فعزم على زيارته في إحدى الإجازات. وصحبه أخوه يومها إلى زيارة إحدى زميلاته في الجامعة، وكانت تسكن أحد الأحياء

الحديثة من دمشق. لم يكن يعرف ما يجمعه بها غير صلة الزمالة، قبل أن تتضح له، مع تواصل أخبار أخيه، حقائق الصلة العاطفية بينهما.

تمّت الزيـارة، ولقي الفتـى، من زميلة أخيـه، ترحيباً سريعاً لم يطـوِ ما استتبع من إعجاب الفتى بها، إذ كانت حلوة نضرة، قوية الحضور. ثم لم يلبثوا أن طُرق الباب ودخلت عليهم فتاة أخرى قُدِّمتْ إلى الفتى بصفتها أختاً لها. كانت حلوة أيضاً. وقد رآها الفتى، يومها، أشد ابيضاضاً منها وأَبْيَنَ اخضراراً في العينين، وأكثر امتلاءً. وكانت ترخي على عنقها شالاً أخضـر. وجرى الحديث عنها، ففهم الفتـى أنها تتهيأ، مثلـه، لامتحانات الشهـادة الثانوية، وأنها تنوي أن تدخل كلية الآداب. فقرَّ في نفس الفتى أن لقاءه بها قد تجيء به الأقـدار الغالية. وزاده هذا الظن حـرارة في الإحساس بما ينتظر المراهق من قوة الصلة وحلاوتها، في العام المقبل.

فهكذا تمَّ تقدُّم الفتى إلى فحوص الشهادة الثانوية، وأُعلن اسمه في نشرة خاصة تضم أسمـاء الناجحين. فهيَّأ، من بعـد، أوراقه للالتحاق «بكلية الآداب من جامعة دمشق»، وهي الجامعة الوحيـدة المقصودة يومذاك في القطر. وجمع، إلى الالتحاق بها، انتسابه إلى مـا سُمِّي، من بعـد، «كلية التربية» التي أنشئت لتخريج المدرِّسين والتحاقهم بالمدارس الثانوية، لتدارك النقص الكبير في أعدادهم، أيـام الاستقـلال الأولى، والتعويضـ عنه، يومذاك، باستقدام المدرسين، لمواد الدراسة المختلفة، من مصر.

الهوامش

١- في تاريخ اليهودية: «إرمياء» أحد كبار أنبيائها (القرن السابع – السادس من ق.م) وله، باسمه، كتاب حزين في المراثي «مراثي إرمياء» رثى فيه شعبه. ولكنه، في التاريخ، هرب من قومه إلى مصر ومات فيها!.



آفاق المعرفة



الأعمى والبصير:
علمان من أعلام الحضارة العربية

د. أحمد فوزي الهيب ⊙

ثمة أعلام كثيرون من أعلام الحضارة العربية عُرفوا بعاهة من العاهات التي ابتُلوا بها مثل الأعشى والأعمش والأعمى وغيرهم، وهذا أمر شائع، ولكن النادر أن يُعرف الإنسان بصفة ليست عاهة، وفي الوقت نفسه ليست ميزة امتاز بها من غيره كالنابغة مثلاً، وإنما هي صفة يشترك الناس فيها جميعًا كالبصر، فيُعرف بالبصير. أو يُعرَف بعاهة ليست فيه وإنما هي لغيره لأنه كان رفيقًا له وهي العمى، وهذا ما حدث فعلاً مع علم مهم من أعلام

⊙ أستاذ جامعي وباحث سوري.

العمل الفني: الفنان جورج عشي.

الحضـارة العربية، هو أبو جعفر الغرناطي أحمـد بن يوسف بن مالك الغرناطي الذي كان رفيقًـا لابن جابـر الأندلسي محمد بن أحمـد الضرير، فعُـرف لذلـك بالبصير، وعُرفا معًا بالأعمـى والبصير، وبالأعميين على التغليب. فمن هما؟ وما قصتهما؟

❁ ❁ ❁

أمـا أبو جعفـر الغرناطي فهـو شهاب الديـن أحمـد بـن يوسـف بـن مالك بن إسماعيـل بن أحمـد الرُّعَيْنـي الغرناطي الإلبيري[1]. ولد سنة ثمان أو تسع وسبعمئة في غرناطة، فقرأ فيهـا القراءات على أبي الحسن علي القيجاطـي، والنحو على أبي عبد الله محمد بن علـي الخولاني البيري، والفقه علـى الخولاني المذكـور وعلى أبي عبـد الله البيّـاني وعلى قاضـي الجماعة أبـي عبـد الله بـن بكـر، وسمـع صحيح البخاري علـى القاضي المذكـور، وبرع في فقه المالكيـة وغيره، وكان دَيِّناً حسن الخلق دمثًا متواضعًا حسن المعاملة حلو المحاضرة عالمًـا في العربية أديبًا ماهـرًا مقتدرًا على النظم والنثر عارفـاً بالنحو وفنون اللسان، وكان فضـلا عـن ذلك غزيـر الإنتاج كثير المؤلفات. منها شَرْحُ بديعية رفيقه وهو شرح مشهـور، واسمه طراز الحلـة وشفاء الغلة، ويُعَدُّ خير مثـال لشرح البديعيات[2] ودراسة أنواعهـا البديعية، ومنهـا أيضًا شرح ألفية ابـن معط، وهو شرح عظيم حافل، دلَّ على علـم جمٍّ واطلاع كثـير ونظر دقيق في أحد عشر مجلدًا بخطه المغربي الجميل، وصنّف أيضًـا في العروض والنحو، كما كتب نسخة من البخاري في ثلاثين مجلدًا ونسخة أخرى من صحيح مسلم.

ولـه فضلًا عن ذلك شعـر كثير متفرق في المصـادر المغربية والمشرقية قمنا بجمعه وتوثيقه ونشره. ومن هذا الشعر قوله يتشوق إلى حمراء غرناطة[3]:

ذابتْ على الحمراءِ[4] حُمْرُ مَدامِعي
والقَلْبُ فيما بينَ ذلكَ ذائبُ
طالَ المَدَى بيَ عنهمْ ولَرُبَّما
قدْ عادَ منْ بَعْدِ الإطالةِ غائبُ

وقوله عند رحيله مـن غرناطة وأعلام نجـد[5] تلـوح وحمائمه تشـدو على الأيك وتنوح[6]:

ولّما وقفنا للوداعِ وقدْ بَدَتْ
قِبابٌ بنَجْدٍ قد عَلَتْ ذلكَ الوادي[7]
نظرتُ فألفيتُ السُّبيكةَ[8] فضّةً
لِحُسْنِ بياضِ الزَّهرِ في ذلكَ النادي

فلمّا كَسَتْها الشمسُ عادَ لُجَيْنُها[٩]

لهاذهبًا فاعْجَبْ لإكْسيرِها[١٠] البادي

وقوله أيضًا[١١]:

مَحاسنُ رَبْع قدْ مَحاهُنَّ ما جَرى

مِنَ الدَّمع لَمّا قيلَ قدْ رَحَلَ الرَّكْبُ

تناقضَ حالي مُذْ شَجاني فراقُهمْ

فَمِنْ أضلُعي نارٌ ومِنْ أدْمُعي سَكْبُ

ثم قوله في ذكر المدينة المنورة[١٢]:

طيبَةُ[١٣] ما أطيبَها منزِلًا

سَقَى ثَراها المطَرُ الصَّيِّبُ

طابتْ بمن حَلَّ[١٤] بأرجائِها

فالتُّرْبُ منها عَنْبَرٌ طيِّبُ

يا طِيبَ عيشي[١٥] عند ذكري لها

والعيشُ في ذاكَ الحِمَى أطيَبُ

❁ ❁ ❁

وأما ابن جابر الأندلسي فهو شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن علي ابن جابر الأندلسي المَرِيِّيّ الضّرير، وهو غير سَمِيِّه وسابقه زمناً التونسي محمد بن جابر القيسي الوادي آشي المولود في تونس عام ٦٧٣هـ، أي قبل ولادة شاعرنا بخمسة وعشرين عامًا، والمتوفى فيها عام ٧٤٩هـ، أي قبل وفاة من نتحدث عنه بواحد وثلاثين عامًا.

وُلِدَ ابن جابر في مدينة المَرِيَّة عام ٦٩٨هـ (١٢٩٨م)، ودرس فيها وأخذ عن شيوخها، وقرأ القرآن والنحو على عالم علوم العربية الكبير ابن يعيش، والفقه على محمد بن سعيد الرُّندي، وسمع صحيح البخاري على الزواوي، وغدا إماماً عالماً فاضلاً بارعاً أديباً أُمّةً في النحو واللغة والبلاغة، له النظم والنثر البديعان،اخترع أول بديعية في الأدب العربي، سمّاها (الحلة السِّيَرا في مدح خير الورى)، والتي عُرفت ببديعية العميان، وأولها[١٦]:

بطيبةَ انْزِلْ ويَمِّمْ سَيِّدَ الأُمَمِ

وانْثُرْ له المَدْحَ وانثرْ أطيبَ الكَلِمِ

وابذلْ دموعَك واعذُلْ كلَّ مُصطبِرٍ

والْحقْ بمَنْ ساروا الحَظْ ما على العَلَمِ

سَنَا نَبِيٌّ أبَى ألّا يُضَيِّعَنا

سليلِ مَجْدٍ سليمِ العِرْضِ مُحْتَرَمِ

وله فضلًا عنها كتب كثيرة جليلة في اللغة والنحو والبلاغة والعروض، منها شرح ألفية ابن مالك، ورسالة في السيرة ومولد النبي (ص)، والمنحة في اختصار الملحة. ثم له قصائد وأراجيز عدة في العروض والنحو واللغة وغيرها، منها وسيلة الآبق في أسماء الصحابة والتابعين، وغاية المرام في تثليث

الـكلام، وحليـة الفصيح في نظم الفصيح، (أي كتاب الفصيح لثعلب) ومنظومة في المقصـور والممدود، وأخـرى في الظـاء والضاد، ورفع الحجاب عن تنبيـه الكتاب وغير ذلك.[١٧]

ولقد كان من حسن حظ الأدب، ومن حسن حظ ابن جابر أيضاً أن قيضـ الله له أبـا جعفر، وكان - كما مرّ من قبل- رجلاً عالماً زامله طوال عمـره إلا قليلاً متنقلاً معه من مكان إلى مكان كتب له أشعاره، فحُفظت من الضياع والنسيان. كما أُعجب معاصروه ومن أتوا بعدهم من مشارقة ومغاربة بأشعاره فأودعوا كثيراً منها في كتبهم مثل خزانة الأدب لابن حجة الحمـوي ونفح الطيب للمقـري وغيرهما. وقال أبـو ذر عنه وعن رفيقـه أبي جعفر: ولا أعلـم بعدهمـا قدم حلب مـن المغاربة مثلهمـا[١٨]. كمـا قـال شوقـي ضيف عن شاعريتـه: نشعر دائماً عنده أنه يستمد من نبع فياض لا يتوقف ولا يتقطع، بل يتدفق تدفقاً غزيرًا.[١٩]

وهو، فضلاً عن ذلـك، شاعر مكثر، له



ثلاثة دواوين كبـيرة قمنا بتحقيقها ونُشرت جميعها. وهي:

أولاً: ديوان المقصد الصالح في مدح الملك الصالح

وهـو ديوان كامـل في غرض واحد، هو المـدح، وفي ممدوح واحد، هو الملك الصالح بن الملك المنصور ملك ماردين الأرتقي، كما تأتي أهميته أيضًا من أن صاحبه ابن جابر بذل قصارى جهده، واستنفـر كل إمكاناته وقدراته، وفجّر كل ينابيـع موهبته ليجعله معلمـاً أدبياً مبتكراً لم يسبقه إلى شكل بنائه

شاعر مـــن قبل، فأخبرنا في مقدمته أنه قد بناه بناء هندسياً قائماً على دوائر الخليل بن أحمد الفراهيدي العروضية وتسلسلها وما احتوته كل منها من بحور وتشكيلات شعرية مختلفـة، وأنه لم يـدَعْ في ديوانه هذا -كما قال في مقدمته- نوعـاً من أنواع الشعر إلا جلبه إليـه، ولا حرفاً من حروف المعجم إلا أودعـه النظمَ عليه، وقد نظم ثلاث قصائد على كل حـرف من حروف المعجـم، وميّز قصيدة واحدة منها عن مثيلاتها، فجعل كل بيت من أبياتها يبدأ بحرف الروي[٢٠] الذي انتهى به كلُّ بيت مـن أبياتها، ويسمى هذا النوع مـن القصائد بالمحبوكات، بينما ترك القصيدتين الباقيتين من كل حرف مُطلَقتي العنـانِ غـير مقيدتين بهذا الالتـزام. هذا كلـه ما عدا الشاذ والمهمـل[٢١]، وما أضاف من ذلـك إلى المستعمـل، ولم يرتب قصائده على حروف المعجـم، وإن كان ذلك حاصلاً في ضمنـه، وإنمـا رتبه على دوائـر الشعر الخمسة، ليكون أكملَ بحُسنِه، وأغربَ لفنِه، كما قال في مقدمته، فاستوفى بحور الشعر مستعمَلَهـا ومُهمَلَهـا، واستكمل الأعاريض والضـروب المنوّعـة لها، وجمع بـين التام والمجزوء من البحور، وأتى بالمنهوك من ذلك والمشطور. وكان مجموع ذلك اثنين وعشرين بحراً، خمسة عشـر مستعملة باتفاق، وستة مهملة باتفـاق، وواحد مُختلَـفٌ في إهماله واستعمالـه، وتشتمل علـى الجميع خمسُ دوائر.[٢٢]

فأما المستعمل باتفاق، فالطويل والمديد والبسيط في الدائرة الأولى، والوافر والكامل في الدائرة الثانية، والهزج والرجز والرمل في الدائرة الثالثة، والسريع والمنسرح والخفيف والمضـارع والمقتضب والمُجتَـث في الدائرة الرابعة، والمتقارب في الدائرة الخامسة.

وأمـا المُهمَل باتفاق، فبحران في الدائرة الأولى[٢٣]، وواحـدٌ في الثانيـة[٢٤]، وليس في الثالثـة شـيء، وثلاثة في الرابعـة[٢٥]، وفي مهمل الخامسة خلاف، وهو القسم المختلف في إهماله.[٢٦]

وتشتمـل هـذه البحـورُ كلُّهـا مما هو مستعمَلٌ مشهور وشـاذٌ مهمل ومختلف فيه علـى مئة ضـرب، المستعمـل المشهور منها ثلاثـة وستون ضرباً، والمهمـل ستة ضروب، والمختلَف فيـه ستة، وهي ضروب المتدارك. والشاذُّ ما بقـي منها، وهو خمسة وعشرون ضرباً. وقد بلغتْ أبياتُ هذا الكتاب خمسة آلاف بيت وخمسـ مئة بيت وأحداً وأربعين

بيتاً، يشتمل عليها مئة وخمس وعشرون قصيدة.[27]

أراد ابن جابر في ديوانه هذا أن يأتي بالجديد الذي لم يُسبق إليه من قبل، ويؤكد هذا الزعم الذي ذهبنا إليه ما ختم به مقدمة ديوانه، وهو قوله: (وهكذا فتمّ هذا المجموعُ نادرةً في الزمان، وطُرْفة يتمناها بديع الزمان[28]، ولا أعلم أحداً من الشعراء سلك هذا المسلك في ديوانه، ولا جرى سلسال هذا المورد من لسانه، ولا أنّ همّةَ شاعر انتبهتْ إليه، ولا أنّ خزانةَ مَلِك احتوت عليه).[29]

وكأني به أراد أن يسير على خطى صفي الدين الحلي الذي جذبه كرم الأراتقة وجميل حفاوتهم وحسن ضيافتهم وتقديرهم للأدب والشعر ورجالاتهما كما جذبت من قبله عدداً من الأدباء والشعراء يقصدونهم ويقيمون في حاضرتهم ماردين في ديار بكر التي تقع اليوم في جنوب شرقي تركيا، مثل الأمير أسامة بن منقذ الذي أقام لديهم في حصن كيفا قرابة عشر سنوات من عام ٥٦٠ حتى ٥٦٩هـ، ومثل الشاعر الكبير صفي الدين الحلي الذي أُعجب به الأراتقة فغدا شاعر بلاطهم، ومدحهم بعدد وافر من قصائده التي أودعها ديوانه، وفضلاً عنها خصّ الملك المنصور[30] بديوان كامل مميز خاص به، سماه (دُرَرُ النحور في امتداح الملك المنصور)، وهو ديوان لا يحتمل الزيادة والنقصان لكونه ضم تسعاً وعشرين قصيدة، كل واحدة منها على حرف من حروف العربية التسعة والعشرين، وكل منها تتألف من تسعة وعشرين بيتاً، يبدأ كل بيت منها بحرف الروي الذي انتهى به، لذلك سُميت قصائده بالمحبوكات، كما سُمّيت أيضاً بالروضة للسبب نفسه، وبالأرتقيات لأنها قيلت جميعها في ممدوح واحد على شاكلة سيفيات المتنبي.[31]

نقول: كأنه أراد أن يسير على خطى صفي الدين الحلي من جهة، وأن يتحداه ويثبت تفوقه عليه من حيث عدد القصائد وعدد أبياتها وطريقة ترتيبها من جهة أخرى، فضلاً عن نظمه على جميع حروف المعجم ووحدة الممدوح والغرض، وهي صفات اشترك فيهما مع صفي الدين الحلي.

ونعتقد أيضاً أن ابن جابر أراد أن يقول بشكل غير مباشر للملك الصالح: إذا كان صفي الدين الحلي قد خصّ أباك الملك المنصور بديوان، عددُ قصائده تسع

وعشرون، وعدد أبياته سبعمئة وثمانية وسبعون بيتاً، وجمع فيه حروف المعجم كلها. فإني قد خصصتك بديوان مستقل كامل، يتفوق على ديوان صفي الدين الحلي من حيث عدد القصائد وعدد الأبيات، وجمعت فيه بحور الشعر العربي جميعها، مستعملها ومشهورها، وشاذّها ومهملها، وما اختلف فيه منها.

ولقد استطاع ابن جابر أن يلتزم بالمنهج الذي ذكره في مقدمة ديوانه على الرغم من صرامته وصعوباته التزاماً لافتاً للنظر ماعدا التزامين اثنين فقط، لم يكونا تامين كاملين، وإنما عَراهما بعضُ النقص، وهما:

- لم يُوزِّع قصائد ديوانه على جميع حروف العربية بالتساوي، وإنما على أكثرها، إذ نظم قصيدتين فقط على روي الثاء والذال لندرة الكلمات التي تنتهي بهما، بينما نظم على كل من الدال واللام والنون عشر قصائد، والتزم في كل حرف من الحروف الباقية بما أخبر به، وهو ثلاث قصائد.

- لم يخصّ كلاً من روي التاء والخاء بقصيدة محبوكة، بينما التزم ذلك في بقية حروف المعجم. ومع ذلك فإن هذين الأمرين لم يُخِلا ببنائية الديوان الكلية خللاً لافتاً.

ومن دراستنا لهذا الديوان اتضح لنا أن ابن جابر قد نظمه قبل نظمه لديوان الغيث في مدح سيد الكونين، وأنه ورفيقه (أبو جعفر) لم يقيما إقامة دائمة في ماردين، وإنَّما إقامة مؤقتة عادوا بعدها إلى حلب الشهباء.

ومما ورد في ديوان المقصد الصالح على سبيل المثال قوله في مدح الملك الصالح[٣٢]:

رَحْبُ الجَنابِ طويلُ الباعِ أَنْمُلُهُ
للبذلِ واللثمِ أو للبيضِ والسُّمُرِ
روضٌ به لذوي الآمالِ كلُّ جَنًى
دانِي القطوفِ كريمُ الأصلِ والثَّمَرِ
راعٍ لراجيه يُغضي حينَ تسألُه
منَ الحياءِ ويُعطي المالَ بالبِدَرِ[٣٣]
رُدَّتْ أُنوفُ الليالي عنهُ راغمةً
بحُسْنِ رأيٍ لحَسْمِ الخَطْبِ مُبتدِرِ
رأيتُ منه صفاتٍ لا يُحيطُ بها
نَظْمُ القوافي ولا نثرٌ من الفِقَرِ

ولم تقف عناية ابن جابر في ديوانه هذا عند آفاق فن الشعر، من حيث مضمونه وشكله، وإنما تجاوزته إلى جمال الخط والفواصل بين الجمل ورقش الورقة التي تضمنت الإهداء وتذهيبها وتلوينها وغير

ذلك مما يلفت النظــر. ولقد كان لهذا كله أثــره الطيب لدى الملك الصالح، فوهب ابن جابر عشرين ألف درهم مكافأة له.[٣٤]

وأمــا الممدوح الملــك الصالح فلــم يَرِدْ في كتــب الأدب ودواويــن الشعــر والكتب التاريخيــة التي أرّختْ لهذا العصر ما ينفي وصْفَ ابن جابر له في ديوانه ماعدا ما فيه من مبالغات الشعراء، بل أكّدت ما مدحه به من صفات حميدة جليلة، مثل كتاب النجوم الزاهــرة لابن تغري بــردي الذي قال عنه: وتــوفي (أي في عام ٧٦٥ هـ) السلطان الملك الصالــح.. صاحب ماردين بهــا، وقد ناهز السبعــين من العمر بعــد أن دام في سلطنة ماردين أربعاً وخمسين سنة.. وكان من أجلّ ملوك بنــي أرتق حزماً وعزماً ورأياً وسؤدداً وكرماً ودهاء وشجاعة وإقداماً، وكان يحب الفقهــاء والفضــلاء وأهل الخــير، وكان له فضل وفهم وذوق للشعر والأدب، وكان يحب المديح ويجيز عليه بالجوائز السنية، ولصفي الدين الحلــي فيه مدائــح..[٣٥]. ومثل ابن حبيب الحســن بن عمر الذي وصفه بقوله: وفي المحرم منها (أي سنة٧٦٦هـ) ورد الخبر بوفاة الملك الصالح صالح بن الملك المنصور غــازي.. صاحب ماردين، كان ملكاً جليلاً تام الشكل حســن السياسة مشهوراً بالكرم، وكانــت مدته نيفــاً وخمسين سنــة.. وولي عوضاً عنه ولده الملك المنصور أحمد(٣٦). ومثــل الرحالة الشهير ابن بطوطة الذي زار ماردين ووصفه بقوله: هو الملك الصالح ابن الملــك المنصور الذي ذكرناه آنفاً، ورث الملك عن أبيه وله المــكارم الشهيرة. وليس بأرض العــراق والشام ومصر أكــرم منه، يقصده الشعراء والفقراء، فيجزل لهم العطايا جرياً علــى سنن أبيه، قَصَدَهُ أبو عبيد الله محمد بن جابر الأندلسي الكفيف مادحاً، فأعطاه عشرين ألف درهم. وله الصدقات والمدارس والزوايا لإطعام الطعام.[٣٧]

ثانيًا: نظــم العقدين في مدح سيد الكونين

أو الغين في مدح سيــد الكونين، ويشبه سابقه (ديوان المقصد الصالح في مدح الملك الصالح) في وحدة الغرض، وهو المدح، وفي وحدة الممــدوح، فهو ديــوان كامل في مدح الرسول (ص) فقط، لم يُشرك معه أحدًا فيه، ولقد بناه بناء هندسيًا على أبواب، ونستطيع أن نطلق عليه اسم الصنعة الكلية في مقابل الصنعة الجزئية ممثلــة بالجناس والطباق وغيرهمــا، وحمل كل باب اســم حرف من

حـروف المعجـم العربـي متسلسلة بحسب ترتيب الألفبائي، وضمَّ كل باب منها قصائد عـدة ذات روي واحـد أو قافيـة واحـدة، ولقـد تفنّن فيه أيضًا فجعـل قافية كلٍّ من قـوافي القصائد ذات الروي الواحد مختلفة الحـركات، فجاء حرف الـروي الواحد في بعضها منصوبًـا، وفي بعضها مرفوعًا، وفي بعضها مجرورًا، وفي بعضها ساكنًا، وفضلًا عن ذلك نجد في هذه القصائد أنواعًا أخرى من الصنعة كالجناس والطباق وغيرهما مما يحتاج إلى بحث مستقل.

ولعل أهم ما يميز هذا الديوان قصيدة المقصـورة الفريدة، وهي مقصـورة، أي أنَّ رويهـا هو الألـف المقصورة، مـن الضرب الأول مـن الرجز، جرى فيها ابن جابر على مقصورة ابن دريـد[38]، وزاد عليه أنه التزم فيهـا قبل الروي في كل عشـرة أبيات منها حرفًا من حـروف العربية كلها على ترتيب المغاربة[39]. ومنها[40]:

إنْ تحسبِ الرُّسْلَ سماءَ قد بدتْ
فـإنَّـهُ في أفـقـهـا نجـمُ هُـدَى
وإنْ يـكـونـوا أنـجـمًـا في فـلـكٍ
فـإنَّـهُ بـيـنـهـمُ بَـــدْرٌ بَـــدَا
واسطةُ السلكِ إذا ما نُظموا
وملجأُ القومِ إذا الخطبُ عَدَا
كالبحرِ بلْ كالبدرِ جُودًا وسَنًا
فحبَّذا مَـن اجـتـدى أو اقـتـدى

كل مـا تقدم يجعلنا نعتقد أنه، أي الملك الصالح، كان جديراً بهذا الديوان الذي بذل فيه ابـن جابر الأندلسي كل ما استطاع من جهد فني ليجعلـه مَعْلَماً إبداعيـاً متميزاً بحسب المقاييس الفنية التي كانت سائدة في عصره.

ثالثًا: شعر ابن جابر الأندلسي.

وهو ديوان ثالث له، ضمّ أشعاره الكثيرة المتفرقة في كتب الأدب، بعدمـا جمعناها ووثّقناها، ونُشر هذا الديـوان عام ٢٠٠٧، وبلغ عدد أبياته أكثر من الألفين موزعة على ١٦١ قصيـدة ومقطوعة فضلًا عن مسمط واحـد. ومنها علـى سبيل المثـال ما ذكره متشوقًا إلى بلدته المَرِيَّة:

مَـرَّتْ لـيـالٍ بـالمـريَّـةِ طالمـا
قضَيْتُ من ليلٍ بهنّ مآربا
لمْ أسْلُ عن تلك الديارِ وإنَّما
جُعِل القضاءُ لكلِّ نفسٍ غالبا

* * *

ولقد شاء القدر أن يلتقي ابن جابر وأبو جعفر في الأندلس وهما في بداية شبابيهما، فتعارفت روحاهما وسعد كلٌّ منها بصاحبه واستراح له، فتصادقا وتآخيا وتحابّا حتى صارا روحين في جسد، وأحسنا الصحبة في الحلّ والترحال، وانفردا بالنزاهة والفضل وعلوّ الهمة، ولتلازمهما الدائم عُرفا بالأعميين، وبالأعمى والبصير كما ذكرنا آنفًا، وقد جمعهما، فضلًا عما تقدم من صفات، همةٌ قعساء استسهلت صعاب طرق السفر آنذاك، وحبٌّ كبير مشترك للغة العربية وآدابها وعلومها. فقد كان أبو جعفر شاعرًا ماهرًا عارفًا بفنون الأدب، كما كان رفيقه عالمًا بالعربية شاعرًا أيضًا.

انطلقا من الأندلس ميممين وجهيهما نحو بيت الله الحرام لأداء فريضة الحج، فوصلا مصر ودخلا القاهرة ولقيا أبا حيان وغيره وأفادا منه ومن غيره من علماء مصر، ثم أدَّيا فريضة الحج، وبعد ذلك ذهبا إلى دمشق سنة إحدى وأربعين وسبعمئة، وسمعا المِزِّيَّ وابن عبد الهادي ومحمد بن أبي بكر بن أحمد بن عبد الدائم وأحمد بن علي الجزري وجماعة، ثم اتجها إلى حلب فأقاما فيها ردحًا من الزمن، ومنها رحلا إلى ماردين فأقاما فيها مدة، ولقد ذكر ابن بطوطة في رحلته ابن جابر ومدحه لسلطانها الملك الصالح الذي كافأه بعشرين ألف درهم[11]، ثم رجعا إلى حلب، فأقاما فيها نحواً من ثلاثين سنة، وعلّما فيها صحيح البخاري وعلوم العربية وآدابها في مسجد (طغرل) في محلة باب قِنَّسرين، والذي بُني زمن ملك حلب الملك العزيز حفيد صلاح الدين الأيوبي عام ٦١٧هـ، فسُمِّي لأجلهما بمسجد النحاة، ولمّا تزل بقايا من آثاره حتى يومنا هذا، كما حجّا منها وجاورا في الحرمين الشريفين مرارًا، ونزلا البيرة شمال حلب وتقع اليوم جنوبي وسط تركيا قريبًا من الحدود السورية، ورتّب لهما سلطانها ما يكفيهما ليعيشا عيشة كريمة، واشتهر ذكرهما وفضلهما حتى خدمهما رؤساءُ البلاد وسُراةُ الناس، ومدحُهما الأدباءُ وكتّابُ الإنشاء، وأفاد منهما الطلبة، وصارا في تلك البلاد ملاذاً وملجأً، فشفاعتُهما مقبولة وكلمتُهما عالية. وكان ابن جابر يؤلف وينظم، وأبو جعفر يكتب ويؤلِّف وينظم، ولم يزالا هكذا حتى تزوج ابن جابر آخر عمره في البيرة وأقام فيها، بينما بقي أبو جعفر عزبًا، فتباعدا،

إذ ظـلّ ابن جابر في البيرة، وعاد أبو جعفر في حلـب يعلم طلاب العلم مـن أبناء حلب ومن الوافدين إليها، حتى صار إليه المنتهى في علم النحو والبديع والصرف والعروض، وأفاد منـه كثيرون، منهـم البرهان الحلبي وأبو المعالي ابن عشائر وغيرهما، وبقي على ذلك العطاء في حلب الشهباء وكأنه نبع فيّاض لا يعـرف الكلـل ولا الملل حتـى توفاه الله تعالى في منتصف شهر رمضان سنة ٧٧٩هـ. فشيَّعَهُ رجالاتهـا وأهلوها إلى مثواه الأخير في مقابـر الصالحين بما يليـق به، وكانت جنازته مشهودة.

وأما رفيقه ابـن جابر فقد رثاه – رغم بُعْدِهِ عنه – بقصيدة طويلة قاربت الثمانين بيتًا. عبَّر فيها عن حزنه العميق لوفاته، كما تدل أيضًا على أن افتراقهما كان بجسديهما فقط، وليـس بقلبيهما اللذين ظلّا عامرين بالحـب والـودّ والصداقـة والصـدق، ومطلعها[٤٢]:

لقد عَزَّ مفقودٌ وجَلَّ مُصابُ
فللخدِّ من حُمْرِ الدموعِ خضابُ
مصابٌ لَعمري ما أُصِبْتُ بمثله
ولا أنـا فيما بعدَ ذاكَ أُصابُ

ومنها:

أبا جعفر ما ماتَ مَنْ عاشَ ذِكْرُهُ
وذِكْـرُكَ بـاقٍ لم ينلْـهُ ذهـابُ
فوالله ما أنساك حتى يضمُّني
كمثلكَ في بطن الضريح ترابُ
سقى اللهُ ذاك القبرَ صيِّبَ رحمةٍ
يخالطُها من ذي الجلال ثوابُ

وعلى الرغم من افتراقهما الآنف الذكر فقـد أُعجـب السخـاوي بصحبتهما التي استمـرت أكثر من نصف قرن حِلًّا وتِرحالًا إعجابًا شديدًا عبّر عنه بقوله: وأُخُوَّة هذين الشيخين واتحادهما واتفاقهما في الأخلاق والأقـوال والأفعـال، لم أرَ مثلهـا ولم أسمع بذلك، إذ لا يملك أحدهما دون أخيه شيئًا، ولا يتخصـص عنه بشيء مـن أمور الدنيا، قـلَّ أو جلَّ، ولا يلبـس أحدهما غير ملبس الآخر.. ويـأكلان جميعاً ويرقـدان جميعاً في بيـت واحـد، وأعرضا معاً عـن التزوج والتسرّي رغبة في دوام الصحبة، وخوفاً من أسباب الفرقة... وفي بلادهما كانا كذلك لا يفترقان أصـلاً.. ومن أعجب الأشياء أنهما كانا يمرضان جميعاً ويصحّان جميعاً[٤٣].

والحق أن كلًّا من ابن جابر وأبي جعفر

يُعدُّ علمًا مهمًا من أعلام الحضارة العربية الإسلامية التي لم يعـرف رجالاتها الحدود المصطنعـة التي نعرفها اليوم بين أقطارها، وإنمـا عرفـوا أن البلاد واحـدة وإن تعدد ملوكها ودولها، وحققوا ذلك بالقول والفعل معًا.

الهوامش:

١- أفدنـا في كتابة ترجمته من مصـادر ومراجع عدة. أهمها: الأعلام ١/٢٧٤، وإعلام النبلاء بتاريخ حلب الشـهباء (ط٢) ٥/٧٣، وإنباء الغُمْر بأنباء العصر ١/١٨١، وبغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة. ١/٤٠٣، والتحفة اللطيفة في تاريخ المدينة الشـريفة ١/١٥٩ و ٢/٤٢٣-٤٢٤، والحلة السِّيَرا في مدح خير الورى ١٩، والدرر الكامنة١/٣٤٠، والمنهل الصافي ٢/٢٧١، والنجوم الزاهرة ١١/١٨٩، ونفح الطيب ٧/٣٠٢، والوافي بالوفيات ٦/٢٥.

٢- البديعيات: قصـائد ميمية على البحر البسـيط في مدح الرسول (ص) ويضـمُّ كل بيت منها نوعًا أو أكثر من أنواع البلاغة.

٣- نفح الطيب تح عباس، ٧/٣٧٤.

٤- قصر الحمراء الشهير في غرناطة.

٥- ربض خارج غرناطة. (رحلة ابن بطوطة ٣٩١).

٦- نفح الطيب تح عباس، ٢/٦٧٨.

٧- في إعلام النبلاء: قباب ربا نجد على ذلك الوادي.

٨- جبل خارج غرناطة (نفح الطيب تح عباس، ٢/٦٧٨، ورحلة ابن بطوطة ٣٩١)

٩- الفضة.

١٠- مادة مركبة كان الأقدمون يزعمون أنها تحول المعدن الرخيص إلى ذهب، وشراب في زعمهم يطيل الحياة.

١١- نفح الطيب تح عباس ١/٩٠، والمنهل الصافي ٢ /٢٧١، وإعلام النبلاء ٥/٧٤.

١٢- نفح الطيب تح عباس٢/٦٧٧، والمجموعة النبهانية ١/٤٣٤.

١٣- اسم للمدينة المنورة. ولها أسماء أخرى. (الروض المعطار ٤٠١).

١٤- أي الرّسول صلى الله عليه وسلم.

١٥- المجموعة النبهانية: عيش.

١٦- نظم العقدين ٤٩١. وحققها علي أبو زيد في كتاب مستقل. عنوانه: الحلّة السِّيَرا في مدح خير الورى. عالم الكتب. بيروت ودمشق ١٩٨٥.

١٧- تاريخ الأدب العربي المترجم لبروكلمان، ٦/٣١-٣٢.

١٨- كنوز الذهب ١/٤٨٤.

١٩- تاريخ الأدب العربي، قسم الأندلس لشوقي ضيف، ٣٧٧.

٢٠- هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة..(مختصر القوافي لابن جني٢١).

٢١- الوصـل: هـو الحرف الملفوظ الذي يأتي بعد الـروي، و يكون بأربعة أحرف، الألف والياء والواو السـواكن والهاء ساكنةً ومتحركةً.(المصدر السابق٢٢).

٢٢- تسمى الدائرة العرضية الأولى دائرة المختلف، والثانية دائرة المؤتلف، والثالثة دائرة المُجتلَب، والرابعة دائرة المشتبه، والخامسـة دائرة المتفق. (تُنظر دراسـتنا للدوائر العروضـية في مقدمة كتاب العروض لابن جني الذي حققناه ٣٣-٥٢).

٢٣- هما المستطيل والممتد. وثمة بحر مهمل ثالث يمكن فكه من هذه الدائرة، لم يشر إليه أحد من العروضيين من قبل، وهو عكس البسـيط، اكتشـفناه وسميناه البحر المنبسط. (يُنظر كتابنا إيقاع الشـعر العربي من الدائرة إلى الحرف، دراسة في فلسفة العروض ص١٨٩).

٢٤- هو البحر المتوفر.

٢٥- هي المتئد والمنسرد والمطّرد.

٢٦- هو المتدارك عند من عدّه مهملاً.

٢٧- انظر مقدمة ابن جابر لديوانه هذا.

٢٨- أي بديع الزمان (٣٥٨- ٣٩٨هـ = ٩٦٩- ١٠٠٨م) أحمد بن الحسين بن يحيى الهمذاني، أبو الفضل: أحد أئمة الكتاب. له مقاماته الشـهيرة، أخذ الحريري أسـلوب مقاماته عنها.ولد في همذان وتوفي في هراة. كان قوي الحافظة يضرب المثل بحفظه. ويذكر أن أكثر مقاماته ارتجال، وأنه كان ربما يكتب الكتاب مبتدئا بآخر سطوره ثم هلم جرا إلى السطر الأول فيخرجه ولا عيب فيه. (وفيات الأعيان ١: ١٢٧، والأعلام ١/١١٥)

٢٩- مقدمة الديوان.

٣٠- وهو والد السلطان الملك الصالح ممدوح ابن جابر الأندلسي في ديوان المقصد الصالح الذي بين أيدينا.

٣١- تُنظر دراستنا المفصلة له في كتابنا التصنع وروح العصر. طبع اتحاد الكتاب. دمشق ٢٠٠٤.

٣٢- ديوان المقصد الصالح ٨٩ - ٩٠.

٣٣- ج بَدْرة، وهي كيس فيه ألف أو عشرة آلاف درهم أو سبعة آلاف دينار.

٣٤- رحلة ابن بطوطة ١/٢٥٧.

٣٥- النجوم الزاهرة ١١/٨٥-٨٦.

٣٦- عـن تذكرة النبيه في أيام المنصـور وبنيه ٣/ ٢٨١-٢٨٢ و ٢/ ٤٨-٤٩، ويُنظر أيضـاً الـدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة ٢/٢٠٢-٢٠٣.

٣٧- رحلـة ابن بطوطة ١/٢٥٧-٢٥٨ وانظر أيضـاً القصـائد التي مدحه بها صـفي الدين الحلـي في ديوانه ص ١٤٠-٢٠٧.

٣٨- محمد بن الحسن الأزدي ٢٢٣-٣٢١هـ إمام عصره في اللغة والأدب والشعر، ومقصورته من جيد شعره، مدح بها الشاه ابن ميكال وولديه، ويقال: إنه أحاط فيها بأكثر المقصور، وعارضها وعُني بها كثيرون وأولها:

يا ظبية أشبه شيء بالمها

ترعى الخُزامى بين أشجار النقا (وفيات الأعيان ٤/٣٢٣)

٣٩- ترتيب المغاربة للحروف العربية هو: أ ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز ط ظ ك ل م ن ص ض ع غ ف ق س ش هـ و ي. (يُنظر كتاب تحقيق النصوص ونشرها ٢٦).

٤٠- الغين في مدح سيد الكونين، ٤٥.

٤١- رحلة ابن بطوطة، ١٣٩.

٤٢- كنوز الذهب، ١/٤٦٩-٤٧٣ وإعلام النبلاء(ط٢) ٥/٧٥- ٧٨ شعر ابن جابر، ٢١-٢٢.

٤٣- التحفة اللطيفة، ٢/٤٢٣-٤٢٤.

المصادر:

- الأعلام. الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٤.
- إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء (ط٢). محمد راغب الطباخ، تصحيح محمد كمال. دار القلم العربي. حلب. ١٤٠٨هـ ١٩٨٨م.
- إنباء الغُمْر بأنباء العصر. ابن حجر العسقلاني. تح محمد أحمد دهمان. مكتب الدراسات الإسلامية. دمشق ١٣٩٩هـ.
- إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف، دراسة في فلسفة العروض. أحمد فوزي الهيب. دار القلم العربي. حلب ٢٠٠٤.
- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة. السيوطي. تح محمد أبو الفضل إبراهيم. المكتبة العصرية. لبنان ١٩٦٤.
- تاريخ الأدب العربي المترجم. بروكلمان. إشراف محمود فهمي حجازي. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. مصر ١٩٩٣-١٩٩٥.
- التحفة اللطيفة في تاريخ المدينة الشريفة. السخاوي. دار الكتب العلمية. بيروت ١٤١٤هـ ١٩٩٣م.
- تحقيق النصوص ونشرها. عبد السلام هارون. مكتبة الأمل. الكويت طبعة ثالثة بلا تاريخ.
- تذكرة النبيه في أيام المنصور وبنيه، ابن حبيب الحسن بن عمر ت محمد محمد أمين الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٢.
- التصنع وروح العصر. أحمد فوزي الهيب. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠٤.
- الحلة السِّيَرا في مدح خير الورى. ابن جابر. تح علي أبو زيد. عالم الكتب. بيروت ودمشق ١٩٨٥.
- الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة. ابن حجر العسقلاني. دار الجيل. بيروت.
- ديوان صفي الدين الحلي. دار صادر. بيروت بلا تاريخ.
- ديوان نظم العقدين في مدح سيد الكونين. ابن جابر الأندلسي. دار سعد الدين. دمشق ٢٠٠٥.
- رحلة ابن بطوطة دار صادر. بيروت ١٤٢٨هـ ٢٠٠٧م.

- الروض المعطار في خبر الأقطار. الحميري. تح إحسان عباس. مؤسسة ناصر للثقافة. بيروت ١٩٨٠.
- شعر ابن جابر الأندلسي. صنعه أحمد فوزي الهيب. دار سعد الدين. دمشق ٢٠٠٧.
- كتاب العروض لابن جني. تح أحمد فوزي الهيب. دار القلم. الكويت ١٩٨٧.
- كنوز الذهب في تاريخ حلب. سبط ابن العجمي. دار القلم العربي. حلب ١٩٩٦.
- المجموعة النبهانية في المدائح النبوية. يوسف بن إسماعيل النبهاني. دار المعرفة. بيروت١٣٩٤هـ ١٩٧٤م.
- مختصر القوافي. ابن جني. تح حسن شاذلي فرهود. دار المعارف السعودية. الرياض١٩٧٧.
- المنهل الصافي والمستوفي بعد الوافي. ابن تغري بردي. تح محمد محمد أمين. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة ١٩٨٤.
- النجوم الزاهرة ابن تغري بردي طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب وزارة الثقافة مصر.
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. المقري. تح إحسان عباس. دار صادر. بيروت ٢٠٠٤.
- الوافي بالوفيات. الصفدي. دار الفكر. بيروت٢٠٠٥.
- وفيات الأعيان. ابن خلكان. تح إحسان عباس. دار صادر. بيروت ١٩٦٨.

العمارةُ حين تكونُ وطناً

إيقاعاتُ البيئة

د. بغداد عبد المنعم ٭

حين بدأت ملامحُ القوة الجديدة بالصعود والتبلور وتَبَدَّتْ بعضٌ من ملامحها وشعاراتها.. كان في هذه الملامح الصعود المعماري ورؤيةٌ في المدينة الجديدة..كان في الوجه المدني الجديد: الأبراج العالية أو حسب المصطلح الأمريكي (ناطحات السحاب)، وقد صُدِّر هذا الأمر وكأنه النمط الحضاري الجديد لتلك القوة..

٭ أديبة وباحثة في التراث العربي.

العمل الفني: الفنان علي الكفري.

لكـنَّ هذه العمارة بوظيفتها ورمزيتها لا تعنينا بشـيء إلا من قبيل التلقي الإعلامي والنقد الثقافي، وإنَّ جذورنا المدنية العميقة تبرر ذلـك، خاصةً أن هذا الإمداد المعماري بقـي مستمراً بتصعيد نسغـه إلى حضورنا الحالي.. ولئن كانت (القوة الجديدة) تحتاج إلى شعـار يجسـد الارتفاعيـة والفضائية والنجومية..فليـس من مبرر يجعلنا بحاجة إلى ذلـك!؟.. وهكذا فإن الـذي يعنينا أمرٌ آخر، هو زاويتنا في هذه المشكلة الحضارية الجديدة حيث صعدتْ المشكلة الثقافية إلى السطح معبرةً عن المشكلات الأساسية..

في إشكالنـا الثقـافي الكبـير: الغربـة والتهميشـ والتراجع.. هذا علـى مستوى الوجود مـع الآخر، وفي المستـوى الداخلي البعيـد هناك الكوامن الغنيـة التاريخية.. ومعظمهـا لم يُفعَّل ليكونَ في مستوى الحوار الخارجي على نحو أصيل واستراتيجي..

أحدُ هـذه المحـاور المعنيـون بتأصيله هو (التشكيل الطبيعـي للعناصر المعمارية) وإعداد الدراسات والتنفيذ للمواد الطبيعية التي دخلت في تشكيل بنية المدينة المعمارية القديمة..

ليست مشكلـة مدينة عربية واحدة ..فـ حتى المدن الآلافية التي امتلكت بنية معمارية بعيدة، لم تشتغل على نسيجها المعماري على أنه مسألة تاريخيـة وشرعية تمتلكه بقوة.. بل تعاملت معه بوصفه – في معظم الأحيان – مساحـات استثماريـة سياحيـة إلى حدٍ مجحف وغير قيمي.

في محاولـة الولـوج إلى طاقـات هـذه المدينة..وفي تشكلاتهـا نبحثُ.. في مكونات عناصرهـا وتشكيلاتهـا التي بلـورتْ هذه العمـارة وأقامتها طـوال هـذه الأزمان.. وظلـت حتى هذه اللحظـة ملأى بالكوامن والرؤى التي تنتظر تسجيلها وإعادة إنتاجها المعماري استناداً إلى تراكماتها.

البيئية والديمومة والحميمية

تغـدو مواد البناء التي دخلت في تشكيل العمارة العربية القديمـة وكيفية تصنيعها موضوعاً مهماً لاعتبارات كثيرة، لعل أهمها المعرفة العميقة بطبيعة هذه المواد التاريخية التي تميزت بالديمومة والبيئية والحميمية.. وشكلـت أرضـاً وخلفيـة للوحـاتِ الفـن الإسلامي الزخرفية.. (الخشبيات السقفية والحائطية -الزخارف الرخامية والمرمرية- الخط العربـي المذهب ومحتـواه من آيات القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر)..

وانبسطـتْ هذه العمارة منفتحةً على سطح الأرض منسجمةً مع معطيات بيئتها التي قدمتْ المواد الأولية لهذه العمارة، فمن صخورها خرجتْ الحجارةُ بأنواعها وشُكِلَتْ منها الحجوم المختلفة بأشكال متنوعة، ومن أشجارها قَدَّمَتْ الخشب.. وعدا الخشب والحجر واللبن والجص والكلس..كان أيضاً القاشاني ودهان اللازورد.. وهي – تقريباً – المواد التي صيغت منها عمارة المدن العربية القديمة لتشكل باستمرار حضورها الحالي مدرسةً معماريةً وثقافية مازالتْ تقدم معطياتها غير العادية وتختزن كثيراً من الرؤى والأساليب المتعلقة بأداء معماري وفني طويل الأمد.. حافظ على الطبيعة فدخلته بنسيجها وأنفاسها وإمكاناتها المفتوحة.. دخلت الطبيعةُ إلى المدينة عن طريق حجارتها وخشبها وأنواع تربتها الكثيرة، فكانت عمارةً شكلتْ (وطناً) مازالتْ في حوار مع الإنسان ينتجها ويخرج منها.. ثم يُخْرِجُهَا منه حتى اكتملَ البناءُ الحضاري وليس المعماري فقط.. فكانت هذه الحوارية مستمرة ولأزمان طويلة جديدة.. وحقاً أن (الطبيعةَ) كانت في البدء وسبقت الوجود الحضاري بملايين السنين، فيبدو أن الزمن الحضاري الإنساني لم يشكل إلا جزءاً بسيطاً من محور الزمن.. وأنَّ الطبيعة كانت تُحَضِّرُ موادها ومعطياتها لزمن الإنسان القادم.. ولعمارته!

إيقاعُ الحجر

قيمٌ كثيرة تمَّ تحويلها تجاه التشكيل المعماري زمناً بعد زمن.. فحَمَلَتْ هذه العمارةُ قيمةَ (الطبيعة) ببعدين لعلهما يتقاطعان: البعد البيئي والبعد الجمالي.. لم يُشَكِّلْ من تلك القيم مُعْجَمَاً بَعد... ولا أحسبُ أن نُشَكِّلَ منها مُتحفاً فاخراً فقط!.. ولا (لحظات سياحية) فحسب..!

في معظم البيوت القديمة.. في هذه البيوت تُقَدَّمُ المكتبةُ في حجر البيت السميك، واستوتْ في جدارٍ طويل كامل.. سنلاحظ أنها عنصرٌ ثابت تتحرك إليه ومنه الكتب.. سنلاحظ أنها عنصرٌ من العناصر الأساسية في تكوين البيت..ومن الحجر تمَّ تشكيل جوانب (البحرة) وقاعها لتنحني القطعُ الحجرية أو لتتحدب مشكلةً دائرةً أو اهليليجاً.. قوسَ الليوان وصدره وجوانبه.. إضافة لكل العناصر الأساسية داخل البيت.. وخارجه أيضاً حيث شكلت الحجارةُ – بإعدادات خاصة – الدروبَ والساحات

وجدران السُبلان والقساطل وحافات أحواضها..

قديماً، ظلت المواد التي خرجت من بيئة المكان المصدر الرئيسي لعمارة المدينة، وأعتقد أن الحجر شكَّلَ النسبة الأعلى من مواد البناء المشكلة لهذه العمارة،فقد تشكلت منه تلك الجدران السميكة الحمالة الداخلية والخارجية والأساسات وأحياناً السقوف، وكان أحياناً قاعدةً لموضوعات (نقشية) زخرفية، فثمة من كان يُخْرِجُ الروحَ إلى سطح الحجر ويخلق منه الشيءَ الجديدَ، فينبعُ الخطُ العربي من جسارة الحجر..وثمة تشكيلات لا يغادرها الحجرُ بروحه القابعة في صلابته وصبره فيتماوج حول النافذة ينحني ويتقوس ويتعدد ويتشابك ويتداخل ويغدو قطعاً نادرة من التيجان والدانتيلا.. فهنا تنبثقُ (النافذةُ - الفتحة) من محيط من التشكيلات الحجرية..

دخلَ الحجرُ في التشكيل المعماري دون



تغيير في نسيجه وجرى إدخاله في العنصر المعماري بوضعه في أبعاد وسطوح منسقة لا تحتاج إلا إلى عمليات نشره وتهيئة سطوحه.. وقد حظيت بعض المدن بعمارة حجرية بديعة كان منها مدينة حلب التي توفر في محيطها الحجر. وبشكل عام يُعتبر (الحجر) مادة بنائية مثالية من حيث الديمومة وارتفاع مقاومته مع مرور الزمن بسبب تعرضه للهواء.. كان للحجر ألوان طبيعية، منها اللونُ الأكثر شيوعاً وهو الأبيض (العاجي) والأصفر والأسود والوردي.. وهناك حجارةٌ

بهـا تشريبات لونيـة مختلفـة.. دخلت في تشكيـل الواجهـات الخارجيـة والداخلية فصُنِعَتْ الواجهاتُ البلقاء (الأسود والأبيض المتناوبان أو الأسود والأصفر..).

و(الحجر) وحـده يحمل كمية كبيرة من المصطلحـات - وهـي باعتقـادي - تعتبر تأسيساً لتأريخ أصيل ومحلي في مجال العمارة (تاريـخ العمارة) أو في مجـال حرفة البناء فتدخل في هذه الحال في مجال (التراث غير المادي).

عمليـاً وتاريخيـاً ارتبـط (الحجـر) بمصطلحات شائعة لا سيما في المجال العملي والتحضيـري للحجـارة تبدأ مـن (المقلع) كاسـم للمكان الذي يشكل مصـدراً خامياً للحجر المنـوي استخدامــه.. و(الطرقات) وهي الضربات التي يتلقاها المقلع للحصول علـى الكتل الضخمـة الأولية من الحجارة ..أمَّا عمليـات تحضير الحجر العامة (غير الدقيقـة) فيطلـق عليها اسـم (الهيّار) في أنحاء بلاد الشام.. وثمة مصطلحات أخرى: القطع والنشر وهي تتعلـق بالحصول على أبعاد وسطوح مناسبة للحجارة.. وفي مدينة حلـب يطلق البناؤن مصطلح (قَدّ الحجر) على عملية قطع الحجر، وتتم هذه العملية باستخـدام قطعتـين حديدتـين مبسطتين تسمـى كل واحدة منهما (ورقة) ثم تستعمل أداة خاصـة ثقيلة وقاطعـة.. فكانت هناك أداتان تستخدمـان في (قد الحجر) الورقة والمطرقـة.. وكانت تتم علـى حجارة البناء عملية تالية هي (التربيع).. فبعد قد الحجر وتهيـيره يجري ضبـط أضلاعـه وتعامده فترسم عليه الاستقامات المتعامدة ثم تكسر القطـع الزائدة.. يتلو ذلك عملية النحت أو التنعيـم لوجه الحجر حسـب المطلوب[1].. وكان يجري إدخالهـا في تشكيل الواجهات الداخليـة أو في تشكيل المحاريب أو جدران القساطل والسبلان وجدران أحواضها، وأما حجارة القناطـر والزخارف والنقوش فكان يتم عليها إعدادات إضافية..

كانت حجارة البناء على ثلاثة مستويات من الإعداد، الحجر الخامي الذي يستعمل دون تربيع، والحجر الذي تربع أضلاعه ويدق وجهـه جزئياً، ثم الحجر الذي يُرَبَّع ويُنحت وجهه أو ينعـم بأساليب مختلفة. ويستخدم في كل مراحـل البنـاء وفي كل التكوينات.. ونستطيع أن نجـد الحجر بتشكيلات كثيرة حسب موقعه فيبدأ بـأن لا يحوز على قيم فنيـة محـددة ويدخـل في الأساسـات، ثم

تبدأ القيمة الفنية بالتبلور كلما اتجهنا بالارتفاع نحو الأعلى.. مع الجدران والتنوع الوظيفي.. ثم الأسقف.. فالحجر كان يُرَوّض كي ينحني وينثني ويحتمل شريطاً كتابياً بالخط الكوفي.. ويحتمل فتحةً قد تكون باباً أو نافذة أو كوة دقيقة.. وكل هذه الفتحات أضلاعها العلوية (النجفات) إما مستقيمة أو منحنية أو منكسرة (مثلثية).. وكانت النجفة أحياناً قطعة حجرية واحدة أو قطعة خشبية واحدة.. وهناك نجفات مكونة من عدة أحجار مستقيمة أو مقوسة (نصف دائرة – مدببة – حدوة الحصان..).

وكان للحجارة أسماء حسب موقعها فهناك (الحجر المفتاح) الذي كان يستخدم في التختيم أو إغلاق القوس الحجري أو القبة.. نشاهد الحجر أيضاً كحامل للشرفات (ظفور مستطيلة) تستند على الجدار الحامل وتوثق معه.. ونستطيع مشاهدة شرفة تستند إلى قطع حجرية قاسية مستطيلة..

فهناك مجموعة كبيرة من مصطلحات (الحجر) في المجال العملي، وفي الحقيقة ليست هذه المصطلحات تخصُّ الحجرَ وحدَهُ، بل هناك مستويات من المصطلحات والأساليب الخاصة بمواد البناء التي دخلت في تشكيل العناصر المعمارية قديماً.

إيقاعُ الخشب

نُفذتْ السقوف من الخشب وكذلك النوافذ وبعض العناصر الأخرى.. فتلكَ النافذةُ المطلة على الساحة أو الدرب لم تكن مجردُ انفتاح هندسي محدود، بل حملتْ في معظم الأحيان تشكيلاً فنياً من الخشب.. بروحه وشخصيته ونسيجه وتاريخيته.. يتخرمُ الخشبُ أيضاً فلا تنحني روحُهُ أبداً، بل كأنها تتمشى بكبرياء بين النجوم وارتصافات الصدف والأحجار الكريمة المولودة في صلابته وفي حنوه.. ولأن الخشب خرج من أصل الشجرة فعبَّأت به الحياةُ بعض أسرارها ثم أرواحها.. فثمة طبيعةٌ دخلت في تشكيلاته..

وقد استخدم الخشب في تسقيف البيوت.. حيثُ تصف الأخشاب بجانب بعضها البعض وغالباً ما تكون مبرومة أو جذوع شجرية وتسمى الدعامات تستند على الجدران وتوضع بالاتجاه القصير ..

في مدينة حلب استُخْدمَ خشبُ الحور الذي كان يزرع في البساتين المحيطة بالمدينة، وخشب السرو الذي يتميز بجودته

ومتانته وديمومته ورائحته الزكية، واستُخدم نوع آخر مــن الخشب يسمــى (القطراني) من فصيلــة الصنوبريــات وكان يُجلب من تركيا.. فوق الجذوع أو الخشب المبروم يمد مقطــع خشبي آخــر (دف أو طبق) مُتعامد مع السابق وتثبت معاً وتغطى بالردم ويبلط فوقهــا.. فإذا كان السطــح الأخير فعندئذ يُطلى بالورقة الكلسية العازلة ويعطى ميلاً لتصريــف ماء المطــر.. وكان التسقيف يتم أيضاً باستخــدام الحجر والمونــة بطريقة العقود المقببة..

إيــقــاعــاتٌ أخـــرى.. الـــلازورد والقيشاني

وكذلك فقــد استخدم الكلــس والرمل لعزل أرضيــات الأقبية وأضيفت إليها مادة سميــت عند أهل الصنعــة - في حلب مثلاً - (القصرمل): وهــي تنتج عن إحراق روث الحيوانات والنفايــات في قمين الحمامات العامــة، ثم يُخلط رمادُهــا بالكلس والرمل وتشــكل مــادة عازلة جيــدة المقاومة، وقد حلــت محلها في الوقــت الحاضر الخرسانة العادية (البيتــون).. استُخْدِمَ الكلس قديماً كمادة رابطة بدلاً من الاسمنت، وتمَّ تشكيل المونة مــن: الكلس والطين النقي أو النحاتة (مسحوق الحجارة).

وظهــر (القاشاني) الــذي أضحى مادة بنائية تُستخدم كسوةً للجدران وأغلب الظن أنهــا كانت تُصنع في مدن بلاد الشام، يقول الغزي في نهــر الذهب: «وأما الصنائع التي فقدت في حلب وفُقِد صُناعُها، فمنها صنعة القاشــاني الذي كان يُجعــل ظهارةً لجدران بعضِ المباني العظيمــة كالمساجد والبيوت الكبار».[٢] ثم (دهــان اللازورد) حيثُ كان يتــم دهان البيوت بدهان الــلازورد والحِلّ الذهبــي على ضروب وأشــكال من النقوش وصور الأزهار، وكانــت هذه الصناعة على غاية الإتقان وذات ديمومة كبيرة.. فقد ذكر الغزي أن هــذه المادة تبقــى محافظة على رونقها وجمالها ولــو بعد مئات من السنين «.. وناهيــك دليلاً علــى إتقانها ما تراه في بعض البيــوت التي مضى على دهانها نحو مئتي سنة أو أكثر فتبدو كأنها دهنت من فترة قصيرة لما يُشاهد من رونقها وبهجتها»[٣].

أخيراً:

إنَّ هذه الإيقاعات القادمة من الطبيعة إلى العمــارة.. ومن الأرض إلى العمارة التي أضحَــتْ (وطناً) بحكم الجدليات التاريخية العميقة التي انبنت بــين الإنسان والطبيعة (البيئة) والعمارة.. فظهرتْ بذلك التكوينات

المعماريـة بوصفها التجسيـد النهائي لهذه الجدليات فاختزنـتْ المدينةُ قاموساً هائلاً من مستويات اللغة والمصطلحات والمهارات.. وثمـة مستوى منها جسد (مهـارات البناء) كأدوات ومصطلحات وأساليب، وقد عَرَضَ المقـالُ لأمثلة قليلة من ذلـك.. وأعتقد أن هذا المستوى العميق والذي لم يسجله (تاريخ العمارة) يمكن إدراجه في حقل (التراث غير المادي) فقد قدَّمـتْ اليونسكو في مؤتمرها الـذي عُقد عـام ٢٠٠٢ تعريفاً للتراث غير المادي، وقد وقَّـعَ على ذلك التعريف معظم الـدول المنتميـة للمنظمـة. ورد التعريف في الوثيقـة CONF/٢٠٠٢-CLT-٣/٢٠٣[٤]: كان في الموضـوع العـام محوران يهمان هذا البحث: المعارف والممارسات ذات الصلة بالطبيعة، والمحـور الثاني: المهارات الحرفية..وضمـن هذه المحـاور العريضة وردتْ تعريفـاتٌ جزئيـة: نقش الخشـب – المعارف والممارسـات المتوافقة مع البيئة – ممارسات حماية البيئة..

إنَّ إخـراج مـا لدينا مـن موضوعات (التراث غير المادي) مما يتوافق مع تعريفات اليونيسكو، أو مما قد يضيفُ إليها ويُوسِّعها هو مهمـة ثقافية واسعـة.. وذلك من مثل اقـتراح (مهارات مـواد البنـاء الوطنية أو المحليـة) وتعريفهـا وتصنيفهـا وتوثيقها، وخلق (برامج عمل) مناسبة متصلة مباشرةً بإمكانـات التوثيـق والتسجيـل المبرمجـة معلوماتياً واتصالياً.

هوامش:

١- ظلت هذه المصـطلحات مستخدمة حتى منتصف خمسينيات القرن العشرين.. حين تم الاستعاضة عنها بعمليات النشر الكهربائية. فهناك مصطلحات كثيرة يستخدمها البناؤون، مثلاً: حجر الركة: كسارة الحجر الخامية وتستخدم في الأساسـات أو زيادة وتسـويات الجدران مع المونة واللبن والطنبر. والتصـفيط والتجحيف.. والزملة.. والأدوات المسـتخدمة: الشـاقوف –المطرقة- الازميل – الشـاحوطة – المطبة – الدبورة – المسـطرين – الزيبقية – المالج ..وهناك مصـطلحات تختص بالأساسـات والجدران (الأوتاد – الغمس – المداميك – السوقة – القلبة – الحبة والحبتان..

انظر: حلب بين الهندسة والتاريخ، أ.د.فيصل الرفاعي. جامعة حلب – ١٩٩٦.

٢- كتاب نهر الذهب في تاريخ حلب. كامل الغزي، تحقيق د.شوقي شعث ومحمود فاخوري (٣أجزاء) دار القلم العربي بحلب .

٣- نفس المرجع السابق.

٤- جاء في التعريفات العامة لهذه الوثيقة:

- جميع الممارسات (الأفعال) والمعارف المقترنة بها والمهارات الأساسية اللازمة لتنفيذها،
- جميع التصاوير (الرسوم) والمعارف المقترنة بها والمهارات الأساسية اللازمة لتنفيذها،
- جميع التعابير والمعارف المقترنة بها والمهارات الأساسية اللازمة لتنفيذها،

والتي تعتبرها المجتمعات، المجموعات، وفي بعض الحالات الأفراد، جزءاً من إرثها الثقافي.

إشكالات قضايا ثقافتنا المعاصرة

د. منير سويداني ⊛

لعلَّ الحديث في العلم والثقافة من أكثر الموضوعات وعورة وأشدها وعوثة وأقلها نصيباً من الجزم والسداد وادعاء الإصابة، ذلك أن هذا الموضوع بعيد الأغوار متسع الجوانب فسيح الآفاق، ثم هو إلى ذلك موضوع عقلاني لا يدركه الحس ولا تحيط به أدواته من نظر وسمع ولمس وذوق، وغاية ما يمكن أن يبلغه فيه الكاتب أن يتفرس فيصدق الفراسة وأن يقدر فيحسن التقدير، وإلا فليس ثمة موازين محددة نزن بها العلم والثقافة، ولا مقاييس

⊛ كاتب سوري.

العمل الفني: الفنان جورج عشي.

صادقة نقيسهما بها سعة وعمقا، وغاية ما نستطيع أن نفعله هو محاولة التقدير الصحيح والتقييم المتزن.

ولا نغالي إذا قلنا إن كل من تعلق بعلم أو اشتغل بثقافة يحلو له أن يزعم أنه في الغاية منه وفي الذروة من أهدافه، كلهم يعدّ نفسه مجلياً في المضمار وهيهات أن يرضى أحد أن يكون مصلياً أو مسلياً (والمصلي والمسلي هما الثاني والثالث في الحلبة) كما تجيء خيل الحلبة، إلا بعض من يغفل عن تقدير علمه ويذهل عن الاعتداد بثقافته، ولعل الخليل بن أحمد كان يشير إلى ذلك حين قال: الرجال أربعة: فرجل يدري ويدري أنه يدري فذلك عالم فاعرفوه، ورجل يدري ولا يدري أنه يدري فذلك غافل فأيقظوه، ورجل لا يدري ويدري أنه لا يدري فذلك جاهل فعلموه، ورجل لا يدري ولا يدري أنه لا يدري فذلك مائق فاجتنبوه، والمائق هو الأحمق جداً.

ويهمنا من هذه الأنماط الأربعة من الرجال النمط الأول الذي هو الرجل العالم أي الذي يدري ويدري أنه يدري، أما الرجل الغافل الذي يدري ولا يدري أنه يدري فهو ليس موجوداً في عصرنا على الأقل، فليس ثمة رجل يعلم وهو يجهل حقيقة ذلك، بل الموجود هو الذي لا يدري ويدري أنه يدرى أي الجاهل الذي يظن نفسه عالماً، وهذا النمط تجاوز عنه الخليل بن أحمد لسبب لا نعلمه مع أنه كثير الوجود في عصرنا ونطلق عليه اسم المغرور أو المتوهم. أقول يهمنا من هذه الأنماط الأول الذي هو العالم الذي يدري ويدري أنه يدري، لسبب بسيط هو أننا نتحدث عن العلم والثقافة ولا نتحدث عن الجهل والغفلة، ونحن لا ننكر أن العلماء موجودون في كل مكان، ولكن المشكلة هي من يقيس علم هؤلاء العلماء ومن يزن ثقافة هؤلاء المثقفين؟، إذ إن الواضح أن العلماء ليسوا في علمهم على مستوى واحد ولا هم جميعاً من نسيج واحد، وبينهم من الفروق ما بين الجبال الفارعة السامقة التي تتفاوت طولاً وتتباين شموخاً وسموقاً، ولكن الفارق الكبير بينهم وبين الجبال هو أنه من المستطاع قياس ذاك التفاوت على النظر فثمة الأدوات الكثيرة الحديثة والقديمة التي تجعل هذا القياس ممكناً، ولكن الصعوبة تكمن في تحديد فروق الارتفاع بين طبقات العلماء ما دام هذا التحديد يستحيل أن يكون بالنظر المجرد بل هو يعتمد على

النظر العقلي والتقدير والتخمين والتأمل. ومما يزيد الإشكال حدّة أن قصد الموازنة والمفاضلة بين العلماء لا يكون صادقاً لوجه العلم، فثمة أهداف وأغراض ومطامح لا دخل لها بالعلم، ولا بتقديره وتقييمه، يقف على رأسها الحسد والغيرة والحقد والكراهية وغيرها مما تختزنه النفس البشرية من حزازات وحساسيات كما قالت القصيدة:

من كان في صدره غيظ وموجدة

أيستقيم له حكم وتقدير؟

وفي النفوس حزازات يطير بها

حكم الضمير وتنهار المعايير

ولنفرض أن هذه النفوس المحكمة في أقدار العلماء وتحديد مراتبهم قد خلت من الحزازات والحساسيات -وهو افتراض بعيد- أنظن أن المشكلة تنتهي عند ذلك؟.. إن المشكلة ستبقى قائمة ولن تنتهي، وذلك أن من الصعب كما سبق أن ذكرنا سبر العلم وتحديد أبعاده وقياس درجاته والتفريق بين نوع منه وآخر، أو بين طالب علم وآخر، أو بين دارس وآخر، فإن العالم لا يستطيع أن يحكم بين عالم وعالم، وكلما ارتفعت درجات العلم أصبح من المتعذر إجراء القياس والموازنة بين نمطين منه أو أكثر. ولهذا السبب كان ما نلحظه من فوضى في التقدير وإجراء الموازنات بين واحد من الشعراء وآخر، والذي يطالع تاريخ النحاة وعلماء اللغة يلمس مقدار التباين في الحكم على العالم الواحد والتفاوت فيه بين المبالغة في الثناء والإطراء أو الذم والإزدراء، فالمشكلة إذن تكمن في وضع الأدوات والوسائل القادرة على قياس العلم وتحديد مستوى العالم والكفيلة بوضع الأمور في نصابها الصحيح، ولعل هذه المشكلة تزداد شدةً واحتداداً كلما زاد علم العالم وارتفعت مكانته، عندئذ يصير من الصعب الحكم عليه لأننا بحاجة عندئذ إلى من هو أعلم منه، فالذي يحدث هو أن الذين ينبرون للحكم عليه وتقدير أدبه هم أناس أدنى منه مستوى وأقل منه علماً، فالعالم أو الشاعر الكبير يواجه اختيارين لا ثالث لهما:

- الأول: أن يكون من يقرأه أقل منه علماً فهو لا يستطيع أن ينصفه.

- الثاني: أن يكون نداً له ونظيراً، ولا بد حينئذ أن تتدخل الأثرة وحب الذات فيعملان عملهما في نفسه ويعميان عينيه عن فضائله ومحاسنه، وهذه هي المأساة.



وثمة مشكلة أخرى مازالت تعمل في العلم والثقافة، وتؤثر في مدى طلبهما والإقبال عليهما، وهذه المشكلة هي التردد بين التخصيص والتعميم في العلم والثقافة أي بين الاختصاص والجمع، فهل المطلوب منا أن نحصر جهدنا في إتقان علم واحد أم المطلوب هو الجمع بين علوم كثيرة؟.. يقول الرصافي فيما يقوله بهذا الشأن:

أخص في العلم إن أردت نجاحاً

وبلوغاً إلى الكمال الأتمّ

ولا ندري إن كان الرصافي يعني بمطالبته بالاخصاء (وهو خطأ شائع يقصد به الاختصاص أو التخصص) النجاح المادي الصرف أم النجاح العلمي البحت أم كليهما، فإن كان يعني النجاح المادي فهذه نظرة لا تعنينا هنا وإن كان يعني النجاح العلمي البحت وما ينجم عنه من كمال شخصي نفسي فنقول: تلك وجهة نظر ربما كان لها ما يسوغها، ومن موجبات تسويغها أن الحياة قصيرة والعلم واسع فلا بد من الاختيار والانتقاء إذاً، وموضوع الاختصاص والجمع موضوع خطير شغل أهل العلم والتربية منذ القديم، ومازال يشغلهم حتى الآن، وخاصة أنه ليس من المستطاع الإحاطة بكل العلوم في عمر واحد أو حياة واحدة.

ومن مشكلات العلم والثقافة كيفية قياس العلم نفسه، هل يقاس العلم بما يحفظه

العالم أم بما يكتبه وينتجه؟.. فلقد لاحظت أن كثيراً من الشعراء لا يجيدون حديثاً في موضوع ولا شرحاً لدرس ولا اتقاناً لعلم بل هم يتقنون نظم قصيدة أو كتابة مقالة أو نسج قصة أو غير ذلك، ولقد قابلت كثيراً من شعراء العصر الكبار وتحدثت معهم في موضوعات مختلفة فلاحظت أنهم لا يجيدون الخوض في أي موضوع يقال حتى إن بعضهم جهل تفسير بعض ألفاظ استعملها في قصيدة كان قد نظمها حديثاً في رثاء الأخطل الصغير. وقد ورد في القصيدة البيت التالي:

فطارحوه وساقوا من جباهره

فاهتز ينثر عقداً من جواهره

وكان الشاعر قد ألقى القصيدة في مهرجان أقيم لتأبين الأخطل الصغير في بيروت، وعرج على الكويت في طريقه إلى مصر. وفي مقر رابطة الأدباء في الكويت سُئل عن معنى (جباهره) التي وردت في البيت، فقال لا أعرف، وتساءل هنا: أين العلم والثقافة؟.. وهل يكفي الشاعر أن يقول شعراً جديداً ثم يعفي نفسه من تبعات الدرس والثقافة؟.. وتكون مهمته محصورة في أن يتقن صياغة الأسلوب، ثم يعتمد بعد ذلك على نفاذ ذهنه فيقلب إحدى مقلتيه في الذرّ والأخرى في الذرى كما يقول شوقي، دون أن يعني نفسه بمواصلة الدرس ولا متابعة الثقافة ولا الاطلاع على ما تجود به المطابع المختلفة من كل طريف وعميق؟.. فكأن كل همه من الثقافة هو أن تصبح اللغة عنده ملكة يستطيع أن يعبر بوساطتها عن كل خاطرة تراوده أو فكرة تطرأ على باله.

وهذا الإشكال يقودنا إلى إشكال آخر، وهو مدى الحرص على الاستفادة من علوم الآخرين، والمقدار الذي يجدر بنا أن نختزنه في أذهاننا منها، فالعلوم كما نعلم كثيرة ومتراكمة، فهل يطلب منا أن نستخلص منها ما قل ودل أم يطلب منا أن نحيط بها إحاطة كلية شاملة؟.. أم نكتفي بإتقان أداة التعبير التي هي اللغة كما يصنع كثير من الشعراء، ونعرض عما تبقى؟.. ما الطريق الأسلم في ذلك؟.. والناس في ذلك نماذج مختلفة، فمنهم من يستطيع أن يكرّ لك علوم الأولين والآخرين ولكنه لا يستطيع أن يكتب رأياً أو يستوحي خاطرة أو يبدع فكرة، وهو في ذلك مقلد من المقلدين يستطيع أن ينقل من الكتب ويحدث الناس بما ينقل، ومنهم من يتقن شيئاً من العلوم بشيء من العسر

الحــرج ولكنه قــادر على الكتابــة والنظم وغيرهما من فنون الأدب وأنواعه.

وبضرب من التأمــل يبدو لنا أن الإنتاج الأدبــي أكثر دلالــة على الالتصــاق بالعلم والثقافــة، بل أكثر إيحاء بنبــوغ الأديب في الإلمام بحقائق العلــوم ومعرفة قوانينها، بل ربما عــدّ بعضهم مجــرد التمسك بحقائق العلــم ضرباً من التقليــد والمحاكاة لا قيمة له، والدليل على ذلــك أن أكثر من اشتهروا في التاريخ هم المنتجون المبدعون لا الحفاظ المتقنــون للعلوم، مــع وجــوب التذكير بأن الأدباء المنتجين لا يمكن أن ينبتوا من فراغ، فلا بد لهم من المدارسة والمتابعة والحرص على التحصيــل، وإلا فــإن الموهبة الأدبية قد تضحل وتضمحل ولا يفوز صاحبها بما يطمح إليه من مكانة ورفعة شأن.

ومن الإشكالات التــي يواجهها الباحث في قضايــا العلم والثقافــة قضية الدراسة المنتظمــة وغــير المنتظمــة وأيهمــا أفضل وأجدى، وهل من شــرط الأديب أن يحصل على الشهــادة الدراسية العليا (ماجستير أو دكتوراه)؟. إن دخــول المدارس على مختلف مستوياتها ضرورة من ضرورات الحياة، ولكننا نلاحظ أن أدباء كثيرين برزوا واشتهروا دون أن يحصلــوا على قسط كبــير من الدراسة المنتظمة، ونذكر من هؤلاء في الجيل الماضي الرافعي وحافظ إبراهيم والمنفلوطي والعقاد وغيرهم. ومــن الجيل الحــالي الجواهري وبــدوي الجبل فلم يحصل هــؤلاء إلا على قسط ضئيل مــن التعلم، ومع ذلك بلغوا ما بلغوا مــن الشهرة والمرتبة العالية، مما يدل على أن الدراسة الشخصية المستقلة أفضل وأجدى من الدراسة المنتظمة فإذا اجتمعت الدراستان فتلك الغاية التي لا غاية بعدها.

هذا علــى مستوى الأدب والفــن، أما على مستوى العلوم والطــب والهندسة فلا شك أن الدراسة المنتظمة لا يمكن أن يغني عنها شيء، فإذا كان من الممكن أن يصبح الشاعر شاعــراً بدراسته الخاصة، فمن الصعب ولا نقول من المستحيل أن يصبح العالم عالماً بهذه الطريق أو طبيباً أو مهندساً أو غير ذلك مما يمتّ بصلة إلى الدراســات التطبيقية التي لا يمكن أن تكتســب إلا عن طريق المدرسة والجامعة، ومع ذلك فإن حديثنا هنا يخص الأديــب والشاعر لا الطبيب والمهندس، كما أن الثقافــة التي نعنيها هــي ثقافة الأدب والحياة لا غيرها من العلوم والثقافات.

ويدخــل في مشــكلات العلــم والثقافة

موضوع القديم والحديث، ويواجهنا بهذا الشأن إشكال ليس من السهل حله، يكمن في محاولة اختيار أحد السبيلين أي أن نختار ثقافتنا من تراثنا أو نختارها من الحاضر العتيد وميادينه الواسعة الشاسعة؟.. ونحن نعلم ونقرُّ أن الاتصال بالتراث عنصر أساسي في تكوين ثقافة الطالب والدارس، ولكن أيجدر بنا أن نعتمد على التراث وحده ونشيح بوجهنا عن كل ما جد من جديد في دنيا العلم والثقافة منذ مطلع العصر حتى الآن؟.. وهل من المقبول أن تبقى ثقافة الطالب في هذه الأيام كما كان قبل مئة عام أو أكثر؟.. وإذا اعتبرنا اللغة وعاءً جيداً لكل مضامين العلم والثقافة، فهل يجوز أن نأخذ اللغة وحدها بما تتضمنه من نحو وبلاغة وعروض دون النظر إلى علوم الفلسفة والمنطق وعلم النفس وموضوعات الثقافة الأوروبية الحديثة من قصة ورواية ومسرح، علاوة على ما يزخر به علم اللغة الحديث وعلم النقد الحديث من عناصر الجدة والطرافة؟.. إن مما يجعل طلبنا هذا صحيحاً ومعقولاً هو أنه ليس ثمة أديب من الأدباء بلغ مرتبة عالية في عين العصر، ولم يعرج على شيء من هذه العلوم دراسة أو ممارسة أو مجرد تأمل وإنعام نظر، وليس مهما أن تجيء هذه العلوم خلال المناهج المدرسية والجامعية أو من خلال الجهد الشخصي والمثابرة الذاتية، فلسنا نتحدث هنا عن مناهج الدراسة بل عن العوامل التي تشارك في تكوين الأديب مهما كانت وبأي سبيل تكونت.

والحقيقة أن الحيرة تتملكنا ونحن نتأمل واقع الثقافة المعاصرة، فإذا كان تعدد الموضوعات يؤدي إلى انخفاض مستوى اللغة العربية عند الطلاب، فإن قصر جهودنا على دراسة اللغة وحدها يؤدي إلى فقر الثقافة وضحالة المضمون، والمطلوب هو الجمع بين الاثنين: إتقان اللغة العربية والتوغل في الثقافة. ويبدو مما سبق أن قضايا ثقافية كثيرة تشغلنا ومهمات صعبة تواجهنا وتيارات مختلفة تدهمنا، وعلينا أن نتصرف بحكمة وأن نخطو بحذر، وأول ذلك أن نعرف موضع الداء وأن نحسن اختيار الدواء، فلقد كثرت أمامنا السبل وتشعّبت المسالك، والقضية الخطيرة التي تواجهنا من بينها كلها أن نصوغ المنهج العلمي الملائم للإنسان العربي المعاصر وأن نحدد ما يلزم لبناء ثقافته وتكوين شخصيته، ولا شك أن تلك قضية تستحق التأمل والتفكير، فليس من المستحسن أن نجعله في حيرته ريشة في مهب الرياح.

التذوق الصوفي وجماليات النص..

د. أحمد الدريس ⊛

مقدمة:

إشكالية التعاطي مع النص الصوفي تكمن في الحراك الرجراج للفكر بين التوثيق المطلق للمقدس في ارتباطه بالفعل أو عدمه من جهة، وبين الحلول الصوفي وإطلاقية العقل من جهة أخرى.

والعمل على تحليل مضمونية النص الصوفي تتطلب العمل على شقين: شق نظري يبحث في اللغة ودلالاتها الجمالية والحسية من جهة، وبين اللغة

⊛ باحث من سورية.

العمل الفني: الفنان جورج عشي.

ودلالاتهـا المعرفية من جهة أخـرى. وشق عملي يكمن في ضرورة أن لا يعمل على النص الصوفي إلا الفعل في حراكه لإدراك كنهه.

* * *

يقول الدكتور أسعد علي :

لماذا بموسيقاكَ آلامُ أفراحي
وأنسـامُ بستان بغير رياح
فكيفَ دعَوتَ الغيبَ من غير دَعوة
وكيفَ أطلْتَ الشربَ من غير أقداح
تفاصيلُ دانوب الحياة مُدَمَّجاً
يُدَغدغُ بالشطآن أحلامَ فلاحي
تفكّرُ بالأنساب والحبُّ مُطلقٌ
يُجدّد بالوهّاب نومكَ ياصاحي
فراديسُ أبناء التجدّد مُقلة
تطيرُ سماواتٌ بها عند لمّاح
لَمحتُكَ مجذوباً بنيَّة بارئ
براءته العذراءُ تُثبتُ بالماحي
كأنكَ بالشلاَّل تكتبُ مُطلَقاً
وبالجبلِ الأعلى توزّعُ تفاحي (إيضاحي)
دعوتكَ يا فتاح أسخى ولمْ أقلْ
مَقالة ذي قول وبالقلبِ مفتاحي
جميعُ كلام العالمينَ بلفظة
أحبُّكَ.. والباقي يجيءُ بإصلاح
مصالحُكَ الحُسنى لدى الذّات خضرُها
كليمُكَ وقّادٌ كما شئتَ بالرّاح (بالسّاح)
عساكرُنا الأفلاكُ بالحُبك ازدهَتْ
مَشيئة ذي الحرفينِ يَسلمُ بالواح
إلى الأرضِ أوحى أن تكونَ تَوَدُّداً
لماذا بموسيقاكَ آلامُ أفراحي

* * *

تحليل مضمونية النص:

بلاغة النهج إرث من كنوز نهج البلاغة، ومقابسة من قطب العارفين الإمام علي (عليه السلام)صاحب الخصال السبع التي لم يحاجّه فيها أحد من قريش ومنها العدل الذي من شُعبه غوص الفهم وزهرة العلم وما ذلك إلا بالاجتهاد في تفسير جمل العلم ورعاية زهرته وورود روضة الحلم الموصلة إلى الراحة بسعادة الوعي والارتقاء بوعي السعادة بالمحبة درجات في معجم آدم الذي لايفهمه إلامن يحبون الله ويحبهم.

وخطاب الحب هذا الذي يضعنا في مدارات لا حدود لها هو سياحة في روضة حقائق الإيمان وسباحة في محيط معرفة قلبية لا حدود لها بمن لا حدود له. فقد سُئل حبر الإمام علي (عليه السلام): «يا أمير المؤمنين هل رأيت ربك حين عبدته،

قال: ويلــك: ما كنت أعبد ربــاً لم أره. قال وكيف رأيته؟ قال: ويلك لا تدركه العيون في مشاهدة الإبصار، ولكن رأته القلوب بحقائق الإيمان».

وإذا كان واقع الحوار بين طرفين يفترض حيــزاً مكانياً محدوداً في زمــن معلوم، فإن نفــي الزمان والمكان من الخطاب هذا يعني أنــه خطاب مــن مؤمن عــارف إلى المطلق الله «وَهُوَ بِالأُفُقِ الأَعْلَى»(سورةالنجم) بلغة المطلق (المحبــة) المفضية إلى سعادة الوعي بمعرفة الوجــود من معرفة الموحد، فالكون كتاب الله والعارفون مــن استطاعوا قراءة حروفــه وفك رموزه. فــالله الخفي المستتر أحب أن يُعرف فخلق الخلق وبه عرف ومن هذا الوجود الشاهد لا بد من إزالة الحجب والتحــرر من عوائــق الحواس باستخدام القلب وفتح مغاليق المجهول بمفتاحه لبلوغ المتجلــي بالتجلي وبلــوغ السعــادة بعشقه وعشق العالمين له.

خطاب الدكتــور أسعد علي في قصيدة (أحبــك) موسيقــا تأتي على جنــاح نسمة يسوعية تحملــك إلى أقاصي الحب الكامل وتلفك بسعــادة اكتشاف الفرح بــالألم، إنها نفخة المحبة التي نقرؤها في الإنجيل «أحبب الــرب إليك من كل قلبــك، ومن كل عقلك ومن كل قوتــك» (مُرقس١٢، ٣٠) ولأن الله محبة فإن الطريق الوســط التي تكلم عنها السيــد المسيــح (عليه الســلام) هي طريق مــن لا يحب شيئــاً سوى الله وحــده، إنها طريــق الكمال الضيقة (متــى ٧، ١٣) التي لا يستطيع السير فيها إلا عارف سالك ولذا فقد اختار الدكتور أسعد علي هذه الطريق وأراد أن يســير بنا بقوة الحــب مرشداً إلى سره ومعناه الأسمى.

وبــين الفعــل والأنــا المضمــرة وكاف الخطاب (أحبك) نحس شمس الذات العليا تسبــح في نفوسنــا كــي تملأهــا بالمصالح الحسنــى وتطــرح بفضل لذتهــا في عشق القدوس جميع اللذات الأخرى. وهذا مفتاح المجاهدة ورياضة الألم المفرح، التي لا يقوى عليها إلا العشاق الصابرون.

ولأن غايــة الدكتور أسعــد علي أن يبلغ بنا جلجلــة فضيلة المحبة، فــإن الخارطة الموصلــة إلى ذلك هي المعرفــة بالقلب لأن العقل لا يستطيع تــذوق عذوبة معرفة الله ولا الإحاطة بعالم الغيب.

وإذا كانــت العنونــة في مقياســ النقد انتقالاً من عمق البساطة إلى بساطة العمق



فـإن (أحبـك) وإن كانت جملـة إلا أنها تبـدو كلمـة واحدة، وهذا تكثيف غني لأن هذه الكلمـة تستوفي كل درجات الحب التي استوفاهـا صاحـب طـوق الحمامة، وما أحسبنـي أبتعـد إن قلـت إنّ إشراقـات العنـوان المتحركـة على سطح القصيدة وجواهرهـا تتضامن علـى نحو عميـق في بساطتهـا وعلى نحو بسيـط في عمقهـا لتتصل بسمـاء العنوان وتؤلـف فضاءها به إذ لا فضـاء أوسع من كلمـة أحبك ففيها يتفاعـل عبر هذا المدى المحـب والمحبوب بصـورة لا نستجلي فيها المخاطـب من المتكلم فإن كنـا نكاد نقبض علـى كاف المخاطب في (موسيقاك) وأختها في (لمحتك) فإننا نشعر بانعطافة واستدارة بين الكاف الأولى والكافين الآخرين وانتقال من (كاف الله) إلى (كاف عبد الله) الدكتور أسعد علي ومن بعد الانعطاف باتجاه كاف (الله) في (مصالحك) و(كليمك) وهذا السر الجمالي لروعـة الاتصال مع الذات الإلهية بالحب وذوبان الأنا في الهو .(كاف الله وكاف عبدالله) هـو تحقيق لقول السري السقطي «لاتصلح المحبة بين اثنين حتى يقول الواحد للآخر: يا أنا»

❁ ❁ ❁

لماذا بموسيقاكَ آلامُ أفراحي
وأنسـامُ بسـتان بـغير ريـاح

نغـم الحب الإلهي المفـرح لا يسمعه إلا قلب العارف بالمجاهـدة (الآلام) ولا يتنسم عطـر المعرفـة الجوانية إلا مـن يسوح في بستان هذا الحب (الحضرة الإلهية).

في القراءة الجمالية الأفراح المتألمة وباء السببيـة (بموسيقاك) والمسبب (موسيقا) وكاف المخاطب العليّ. والسؤال المتوهج باسم الاستفهام الظاهر ماذا المقترن باللام..والاقتران الحي بين الموسيقا والأنسام في بستان الحضرة الإلهية..عالم ما فوق الحواس وإن بدا مسموعاً ومشموماً ومرئياً(موسيقا، أنسام، بستان) وثلاثية الراحة واللذات التي انبثقت من رياضة المجاهدة (الألم).

لماذا؟ هو سؤال العارف في حضرة الله وقد سمع وشم ورأى بالقلب وعين البصيرة فتجلى له القدوس ومن هذا التجلي انبثقت شمس سؤاله لماذا وهو سؤال لا كالأسئلة وإن استخدم واحدة من أدواتها..إنه تعبير عن الارتقاء (الموسيقا نغم الحب الإلهي الذي يرفع الروح) للخالق.. وفي هذا المقام لم يكن سؤال ولامسؤول ولا سائل هناك سكر بالموسيقا والأنسام في الحضرة الإلهية ولاسكر إلا بموسيقا الحب الإلهي ونفحاته.

إن رموز الموسيقا والأنسام والبستان ما هي إلا تعابير حاملة لحالة الفرح العشقية على الرغم مما يبدو في أبعادها من المحسوسية الظاهرة، وهي من جانب آخر آلات رفع إلى الجو العلوي، جو الحب الأتمّ.

* * *

فكيفَ دعَوتَ الغيبَ من غيرِ دَعوةٍ

وكيفَ أطلْتَ الشُّربَ من غيرِ أقداحِ

مرة أخرى سؤال لا كالأسئلة بالأداة كيف.. المسؤولة عن تقرير واقع الحال في الجواب كما يقول النحاة وما هو هذا الحال؟ إذا كان الجواب مقترناً بصورة الدعوة المتحققة بالفعل فإن الدكتور أسعد علي قد دعا الغيب دعوة عرفانية وإذا كان الجواب مقترناً بتاء الفاعل فإن الباحث قد دعا الغيب عاشقاً، ولذا فقد أطال الشرب من خمرة المعرفة الموصلة بالسكر إلى هذا العشق.

في القراءة المعرفية الجمالية فإن الغيب بالمعنى اللغوي كل ما غاب عن الحواس أو ما كان فوق عالمها . قال تعالى: «يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ»البقرة /٣/

فكيف دعا الدكتور أسعد علي الغيب؟.. إنه يكشف السر فيجيب: من غير دعوة فما المراد من دعوة الغيب من غير دعوة؟.. أحسب أن الباحث يريد أن يبحث بالقلب تفاصيل عالم تعجز عن بلوغه آلات التواصل

مع عالم الشهادة..إنه بحث في الوجود الخفي المستور، وإذا كانت الغيابة هي القعر فإن الغوص في عالم الغيب هو سر هذه الدعوة القلبية (الاستحضار بهدف المعرفة).

في الضفة الأخرى من البيت تتكشف الغاية والوسيلة معاً «وكيف أطلت الشرب من غير أقداح»؟ حيث نجد أنفسنا أمام مستويين جماليين الاستغراق والغرق في الزمن (أطلت) والشرب من غير أقداح. فما هذا الشراب الطيب الذي أطال الدكتور أسعد علي التلذذ به ولم تحوه أقداح أو يسكب من دنان؟

عبر المستوى الزمني نقرأ سطور جمر الظمأ في قلب الباحث لذا فهو يطيل الشرب لإطفاء هذا السعير..وأحسب أن الظمأ إلى الاكتشاف (الغاية) حتم الوسيلة (الشرب) وما الشرب إلا المعرفة اللامتناهية بدلالة الزمن الممتد. فالوقت الذي له صفة الديمومة هو آن الاستغراق في الحضرة الإلهية (البستان) وهذا الآن هو الحقيقة ولذا فإن الغيب المستور يتكشف بالحقيقة وينجلي بعد طول الشرب (الاستغراق في المعرفة) فالعارف ابن الوقت ولا معرفة إلا برياضة التأمل والتأمل ألم مفرح.

وإذا كانت المعرفة وسيلة العارف وطريق السالك لبلوغ الحب، فإن مبتدأ الرغبة عند الدكتور أسعد علي كان في الارتحال الحميم بالمعرفة عبر الشرب المتواصل، فالحب لديه ابن اللذة التي مافوقها لذة، وهذه اللذة ابنة شراب التجلي الدائم الذي لاينقطع..وما نفي الأقداح إلا نفي للعقل والحس وتأكيد على كأس القلب.. أليس العقل عقالاً وقيداً والقلب تقلباً وانقلاباً وبذا فالقلب كأس المعرفة، والشرب هو المعاينة بالتجلي عبر هذه المعرفة الموصلة إلى الحب. وكأن هذا المريد يقول لنا إن المحبة من المعرفة، وإن شراب حبّ الله لنا هو العلم بأن حبنا له هو من حبه لنا.

* * *

تفاصيلُ دانوبِ الحياةِ مُدَمَّجاً
يُدَغدِغُ بالشطآنِ أحلامَ فلاحي

ومن عالم الغيب ينقلنا العارف الدكتور أسعد علي إلى الوجود على قارب يأخذنا في رحلة على راحة دانوب الحياة.

ولا مراء في أن الدانوب لم يعد ذلك النهر الذي نعرفه وإنما هو هذا الوجود الحي المتنوع في وحدته (تفاصيل +مدمج) إنها معادلة مجموع الأجزاء الكل وهذا الكلّ هو(دانوب الحياة)

ذلك لأن الحياة استمرار عبر طرفي المعادلة: الماء=الدانوب + التراب=الفلاح.

والحياة بالمفهوم العلمي حركة وهي عكس السكون إذ لا موت وبذا تكون الدغدغة تحريك الماء (الشطآن) للبذور التي تكمن فيها الحياة مكثفة

في قول له (أحلام فلاحي) فمن هو فلاح الله؟ إنّه الإنسان ابن آدم ابن الحياة وبهذا تكون تفاصيل الحياة المدمجة تعبيراً عن القدرة الكلية المسيرة لهذا الوجود نحو الخلود.

❁ ❁ ❁

تفكَرْ بالأنسابِ والحَيِّ مُطلقٌ

يُجَدِّد بالوهّابِ نومَكَ يا صاحي

استمرار الوجود بوحدته شاهد الحق على الحق وفي التفاصيل لاداعي للتفكير في الأنساب ما دمنا من آدم فالواو الحالية نفت بما بعدها (الحي المطلق)الفكرة السوداء (التفكير بالأنساب) فبالتعارف الذي هو مفتاح التقارب الإنساني نصبح حياً واحداً مطلقاً إنهاعالمية آدم، فالحي من الحياة (وفي جمالية التورية في كلمة الحي بين الدلالة على الله الواحد الكلي والدلالة على الحي الشعب الآدمي الواحد) ندرك أن الحيّ بمستوييه مقترن بالحياة (الموجد والموجود) ولأن الله حي وسنحيا بقدرته من الموت فإن الحي المطلق الوهاب يجددنا بالموت (النوم الكبير) فنصحو به بعد نومنا في يقظة حياتنا الدنيوية الخادعة، وما هذا إلا حال بذرة الفلاح التي يجددها الوهاب من نبتة إلى ثمرة فيها بذرة..والوهاب بمستوى الدلالات الأرحب هو المعطي دون مقابل إنه يعطي الحياة الخالدة ويعطي المحبة التي لاتعترف بالأنساب وإنما تعترف بالإنسانية في حي واحد هو حي آدم.

ومن دلالة (الصاحي)نستمد معنى حصول المراد بعد السكر من طول الشرب(المجاهدة بالمعرفة) وتحقق التجلي والاكتشاف.

وعليه فإن الدكتور أسعد علي عرف وحدة الخلق بوحدانية الخالق وعرف التجدد بالموت دلالة على القدرة المطلقة. إنه يشير إلى المخلوق بعين البصر ليرى به الخالق بعين القلب ويرى الخالق والمخلوق بعين الحب.

❁ ❁ ❁

فراديسُ أبناءِ التجدُّدِ مُقلةٌ

تطيرُ سماواتٌ بها عند لُماحِ

الاستعارة التصريحية في أبناء التجدد أو الكناية المستترة وراءها عن الموصوف وهم العارفون تأخذ جمالها من الفراديس، فما هي جنات العارفين؟ إنها العين بدلالة المبتدأ (فراديس) والخبر (مقلة) وهذه المقلة ليست هي العين التي نعرفها معجمياً وإنما هي القلب ودليلنا أن الدكتور أسعد علي جعلها فضاء لسماوات غير متناهية بدلالة التنكير، فإذا كانت العين محدودة مساحة الإبصار ولا متناهية في أمداد التخيل، فإن الدكتور أسعد علي قيد المقلة بمعنى القلب في لفظة لماح الحاملة لدلالة سرعة الاستجابة الجوانية بصيغة فعّال المعبرة عن كثرة اللمح واللماح صاحب الالتماعات ومنه البرق اللماح. وفي المجاز «لأرينك لمحاً باصراً» أي أمراً واضحاً واللمح تصويب النظر واختلاسه ولمّح أشار والتلميح ضد التصريح ومنه أن الدكتور أسعد علي اكتشف بالإشراقات والالتماعات العجلى أمراً واضحاً عن طريق الإشارة لا الصراحة. فالمقلة تعني أحدية القلب المصدق المؤمن بأحدية الكثرة. ذلك لأن الوجود بما فيه من خلاف وتماثل وتقابل يعكس وحدة الله في كل الموجودات، فكل ما في الوجود حق وكل الشهود خلق.

(وتطير سماوات بها) دلالة على السياحة في آفاق هذا القلب فالسماوات الطائرة التي تمتد أمام النظر تعطفنا نحو عظمة الخالق وتغرقنا إلى الحد الذي نرى فيه العظمة في النفوس بشهادة القلب المقر بالوجود. إن هذه السماوات التي تطير هي عوالم المعرفة المتحركة.. إنها العوالم المكتشفة والمقلة (القلب) هي الكاشفة وهذا يحيلنا إلى سياحة آدم (عليه السلام) في ذهابه إلى الجنة وعودته منها إلى الدنيا وسياحة نوح (عليه السلام) في العالم في سفينته وسياحة إبراهيم (عليه السلام) في عالم النار وسياحة محمد (صلى الله عليه وعلى آله وسلم) إلى المسجد الأقصى لرؤية الحق فمن سياحة آدم (عليه السلام) عرفنا معنى الخطيئة الموصلة إلى الهاوية والمطهر الموصل إلى الأعلى والحياة الأبدية ومن سياحة نوح (عليه السلام) عرفنا معنى استمرار الحياة ومن سياحة إبراهيم (عليه السلام) عرفنا معجزة انتصار الحق على الباطل بانتصار الحياة على الموت ومن سياحة محمد (صلى الله عليه وعلى آله وسلم) عرفنا معنى الاقتراب من الحق بمعراج الإعجاز ولذا فإن السماوات التي

تطـير ما هي إلا عوالم الغيـب التي يلمحها القلب العارف.

❁ ❁ ❁

لَمحتُك مجـذوبـاً بـنـيَّـةِ بـارئٍ
بـراءتُـه العَـذراءُ تُثبتُ بالمَاحي

رؤية الـذات في (لمحتك) مرتبطة بنية ربانيـة. .. والـبراءة العذراء مـن حيث أن العذراء صفة لها هي الطهارة البكر المؤكدة. ولهذا فالانجـذاب بالنيـة الربانية موصل إلى الـبراءة العذراء التـي تتحقق بالتطهّر، وفي هـذا إحالـة مضمرة إلى بـراءة مريم والمعجزات المريمية الكبرى.

والطهارة لا تكون إلا بالمحو، والمحو إزالة الذات وتذويبها في الله، والفناء فيه.

❁ ❁ ❁

كأنكَ بالشلاَّل تكتبُ مُطلقاً
وبالجبَلِ الأعلى توزِّعُ تفّاحي (إيضاحي)

الشلال تدفق الحب من الوجد والمعرفة، والمحبة صفة في الله الواحد المطلق والجبل ذروة المعرفـة والرمز الصـوفي لعرش الله والتفاح والإيضاح ثمارها (المحبة)

محاولة بلوغ ذروة الجبل هي تلك الرياضة المسببـة لآلام الفرح.. إنها الآلام السيزيفية التي روضـت صاحبها أملاً بتثبيت صخرته على الجلجلة.. ألم يكن يوحنا الصليب رئيساً في ديـر الجلجلة في مدينـة خايين جنوب إسبانيا هو أول مـن وضع رسماً يمثل جبل الكمال وأخذ يوزعه بعدما نسخه عدة نسخ على الأنفس التي كان يرشدها كي تستدل به على الطريق التي توصلها إلى الاتحاد بالله؟ فهل مـا يوزعه الدكتور أسعد علي هو نسخ من تفـاح الكمال الذي يسعى إليه العارفون على طريق من لا يحبـون شيئاً سوى الله ؟ أجـل التفاح هو الإيضاح والإيضاح ثمرة ما توصل إليـه القلب وكشفه وعرفه.. فالمحبة هي الله والله هو المطلق الذي نرسمه بكلمة المحبة.

❁ ❁ ❁

دعوتك يا فتاح أسخى ولمْ أقلْ
مَقالةَ ذي قولٍ وبالقلبِ مفتاحي

هـذه هـي النافـذة المطلة علـى آفاق الألغاز العظمـى فيما سلف من قول القلب لا اللسان: دعوتك يافتاح هي حامل (دعوت الغيـب في البيت الثـاني) ولم أقل مقالة ذي قـول هي حامل (من غير دعـوة) في البيت المذكـور.. أليس القلب هو مفتـاح مغاليق الغيب بالتجلي ؟

ثـم ألم يكن القـرآن نزولاً علـى القلب

ليترجم به الإنسان ما سبق من البيان الذي علمه من الرحمن «الرَّحْمَنُ× عَلَّمَ الْقُرْآنَ× خَلَقَ الْإِنسَانَ× عَلَّمَهُ الْبَيَانَ×» أجل.. وقد أفنى الدكتور أسعد علي شطراً من زمنه المعرفي مع القرآن الكريم يتصل به متجدداً منذ عهد ذلك لأن القرآن «يتجدد نزوله على قلوب العارفين الذين يقومون بإبلاغه للبشر» وهذا التجدد في النزول مرتبط بتجدد المعنى والدلالة فالرسول في الواقع بحسب ابن عربي له الأولية في التبليغ الذي يواصله العلماء« أليس العلماء ورثة الأنبياء»؟ (البخاري في صحيحه باب العلم رقم ١٠)

إن مفتاح القلب هو الذي كان وراء تفسير القرآن بالدلالات العظمى على يد الدكتور أسعد علي وقد رأينا هذا في المعجزات المريمية وفي اكتشاف المعاصرة الحية في سلوك الأنبياء، وفي البحث عن رابط الإنجيل بالقرآن ورابط موسى بالخضر.. كل ذلك إيضاح وتفاح للنفوس وكل ذلك موزع على الآفاق بلغة أبناء آدم (أحبك)

❁ ❁ ❁

جميعُ كلام العالمينَ بلفظة

أحبُّك..والباقي يجيءُ بإصلاحي

كل الناطقين بلغات الأرض معجمهم لفظة واحدة يلتقون فيها على الله وبه (أحبك) وما تبقى يأتي بالتفاهم لبلوغ الصلاح بالإصلاح..

الرابط الجمالي بين القلب المفتاح وجميع كلام العالمين هو لفظة (المحبة) التي نبلغ بها ذروة الجبل من حيث أن للحب حقيقة واحدة إذا كان لله مهما اختلفت (الأنساب) والقلوب. ..لهذا يجد الدكتور أسعد علي أن الكثرة (كلام العالمين) يصبح وحدة في لفظة (أحبك) حيث تذوب الأنساب وتتمحي اللغات فلا يبقى إلا معجم (أحبك) الذي يصب بين يدي الحي المطلق لأن الحب لله هو اللغة الواحدة المنقوشة في لوحة القلوب العارفة.

❁ ❁ ❁

مصالِحُكَ الحُسنى لدى الذَّاتِ خُضَّرُها

كَليمُكَ وقَادٌ كما شِئتَ بالرَّاحِ(بالسَّاح)

الحسنى فعل أو أفعال ومصالح الله الحسنى مبنية على الرحمة وهي في كل نفس مستدلة على الله بالقلب..

وفي القراءة الجمالية لمصالحك الحسنى إن شئنا جعل الحسنى خبراً فإنما تكون هذه المصالح حسنة بذاتها وإن شئنا جعلها صفة فإن هذه المصالح تكون حسنة لدى الذات العارفة بالحقيقة لأنها تخبر عنها

نحـواً ومعنى ومـن المبتـدأ خضرها (رمز معرفة الحقيقة في مجمع البحرين) والخبر كليمك موسى(رمز معرفة الشريعة في مجمع البحريـن) تتشكل معادلـة المعرفة الشاملة الكلية و(الاتقـاد بالراح) هو هـذا التعبير الـدال على توهـج المعرفة القلبيـة بالراح المعادلـة للحب في اللغة العرفانية فبالمعرفة تبلغ المصالح الربانية الحسنى وتعم.

والدكتور أسعد علي كثير التلذذ بالبحث عـن سر الجمـال الأروع في آيـات الخضر الأبـدع وقـد وافينا مقامـه ببحث جمالي تلمسنا فيه الصلة بـين الحقيقة والشريعة وبيّنا أنهما صلة تشبه صلة القشر باللب، فلا قيمـة لقشر لا يحتوي على لب وهذا فحوى قول الإمام الصادق (عليه السلام) للمفضل بن عمر الجعفي حينما سأله عن المفترضات الشرعية قال (عليه السلام): «أتود أن تمشي في الشارع عريان» وعليـه فإن لب الشريعة صور وظـلال للأسرار الباطنية (الحقيقية) فما ظهر في عالم الشهادة هو الذي بطن في عـالم الغيب ولذا فإن الباحث يقول: (فكيف دعوت الغيب) لابسـؤال الجاهل عن الفعل أو الفاعـل وإنما لتقريـر الحدوث الخارق بالإشارة (دعوت) وبالمعرفة الطويلة اللذيذة (أطلت الشرب)وهـذا الشرب هو من الراح الذي اتقـد من قبل حقيقة متجلية في قلب الخضر الذي علـم موسى(عليه السلام) ما لا يعلم.

❁ ❁ ❁

عساكرُنا الأفلاك بالحُبْك ازدَهَتْ
مَشيئةَ ذي الحرفيّن يَسلمُ بالوَاح

عساكرنا تجسيد للحماية الربانية بطاقة الرحمة والأفلاك رمز حركة الكون وهندسته باليد العلويـة فنحن نحتمي بالأفلاك التي أوجدتهـا إرادة الله (ذي الحرفين=كـن) بقوة الخلق والإبداع المخصبة (ألواح= أرض الخصب).. مشيئة الله خلق العالم وإخصابه وإتمامـه فليس فيه ما يزيد أو ينقص وتلك هي الأفلاك رمز حركة الوجود وأصل نوره حرفا كـن، وحظ كل مخلوق مـن كلمة كن ما علم من حـروف الهجاء ففـي الإنسان اجتمعت رقائق العالم كله:

وتـزعـم أنـك جـرم صـغير
وفـيك انـطوى العـالم الأكـبر

تلـك هـي الإرادة العليـة المنبثقة من العلم بالنظام الأصلـح والأكمل والأتم، وما هذه الأفلاك المبتهجة المتباهية إلا انعكاس لابتهاج الذات المقدسة بفعلها ورضاها به..

نظام الكون المتين بدلالة الأفلاك (مدارات الأجرام السماوية العلوية) والحبك قوة حفظ الوجود «والسماء ذات الحبك» حماية لأبناء آدم الذين خلقهم الله الرحمن الرحيم.

❁ ❁ ❁

إلى الأرضِ أوحى أن تكونَ تَوَدُّداً

لماذا بمُوسيقاكَ آلامُ أفراحي

ومن الجبل الأعلى والأفلاك نتلمس صعود الدكتور أسعد علي بطاقة القلب العارف إلى جلجلة الكشف ثم الهبوط إلى الأرض بعد سياحة عرفانية في الحضرة الإلهية. وهنا يأتي التكثيف بالتودد الكامن في ثمرة لفظة (أحبك). فالله أوحى إلى الأرض أن تكون تودداً (حبا) والأرض بمقياس المجاز هنا أهلها. وأصل التودد طلب المودة (الحب)، وهذا هو المسعى وغاية المرتقى فمن محو الأنساب بوحدة الانتماء وعالمية آدم ومن كتابة المطلق بشلال المعرفة إلى توزيع ثمارها وبيانها ومن البحث عن البراءة بالتطهر الماحي الذي يثبت الصفاء إلى مناجاة الفتاح الذي يفتح أبواب القلب ليكون القلب مفتاحاً لباب الغيب، ومن معجم الناس المشترك المجموع في لفظة أحبك، ومن لقاء الشريعة بالحقيقة، ومن جنة إبداع العارفين حلَّق الدكتور أسعد علي مع النغم الإلهي وتنسم رائحة الحضرة الإلهية بعد أن دعا الغيب وشرب ولم يرتو من المعرفة المتحررة من (أقداح) العقل، فظل متوهجاً وقاداً براحها مستحضراً الخضر والكليم موسى (عليه السلام)، مستشعراً الطمأنينة في نظام الكون المتين بسلطة (كن) التي خلقت الأرض التي تجري في مدارها لتكون بقوة الحب الإلهي ساحة المحبة للحي المطلق في الحي المطلق برياضة العشق التي تبعث الرضا والفرح من قلب آلام المجاهدة إنها لذة العذاب في بلوغ مرتبة المحب لله الذي يهتف بالقلب صامتاً مناجياً ذي الحرفين: لماذا بموسيقاك آلام أفراحي ؟.



عمريت - أمريت - ماراتياس

Marathias (١)

د. خليل مقداد ⊙

الموقع:

تقع عمريت على الساحل الشرقي للبحر الأبيض المتوسط - الساحل السوري الفينيقي مقابل جزيرة أرواد مباشرةً التي يفصلها البحر بمسافة ٢٥٠٠م. بينما تقع براً إلى الجنوب من مدينة طرطوس بمسافة ٧كم. ويمتلك هذا الموقع شاطئاً رملياً طويلاً يحاذيه من الداخل تلال عالية ذات رملٍ أحمر. وإلى الشرق من هذا الموقع الكثبان من التلال يمتد سهل ضيق

⊙ باحث وآثاري سوري.

العمل الفني: الفنان علي الكفري.

يشرف عليه سفح صخري عارٍ كلياً اخترقته العديد من الدروب والطرقات المستخدمة من قبل الأغنام، كما تمَّ استخدامه كمستخرج للعديد من المقالع الحجرية فوق سفح طويل يبلغ ٣كم طولاً و ٢كم عمقاً. وداخل هذا العمق الطبيعي بنيت مدينة عمريت الأثرية والموغلة في القدم.

ويمتلك الموقع نبعين غزيرين يبعدان عن ساحل مدينة عمريت بمسافة ١،٥كم يبتعد كل واحد عن الآخر ١٣٠٠م تتدفق مياههما في الشتاء والربيع، وهذان النبعان هما المصدر الرئيس لمياه وادي عمريت الشمالي والمنتهي مصبه في البحر على شاطئ عمريت حيث يأخذ في مساره مسلكاً مباشراً نحو البحر ومحاذياً المدينة من الشمال. بينما الثاني وهو النهر القبلي فيأخذ في مساره جهة البحر أيضاً ولكن بانعطاف نحو الشمال وعلى طول الشاطئ محتضناً المدينة القديمة ومن ثم يتصل في جسم نهر عمريت قبل مصبه في البحر ببضعة أمتار.

إضافةً لذلك يمتلك الموقع نبعاً آخر دائم التدفق يعرف باسم عين الحيات (ج.حية) على حافة سفح التل الأثري المنضد والمشكل الطرف الشرقي لبناء معبد عمريت الأثري، ولذلك تمت الاستفادة من أرضية ساحة المعبد لتكون عبارة عن حوض مغلق على شكل خزان أرضي ضخم يملأ من مياه هذا النبع.

ومن خلال دراسة الموقع نلاحظ عدم وجود ميزات طبيعية فريدة تجبر سكان المنطقة قديماً على اختيار مثل هذا الموقع ليكون مركز مدينة كبيرة حيث لا يمتلك الموقع خليجاً أو ميناءً طبيعياً لإيواء السفن والمراكب وبذلك تصبح المدينة كميناء بحري كبير. ولكن هناك أسباب منطقية أخرى وراء هذا الاختيار، منها :

١ - مواجهة الموقع لجزيرة أرواد ؛ هذه الجزيرة ذات المظهر الصخري والقاسي والتي تمتلك واجهة بحرية ذات شاطئ صخري يابس يبلغ طوله ٢،٥كم، إضافة إلى شرمين أو حوضين مائيين عميقين محميين من عواصف الرياح بشكل جيد، ولهذا أصبحت الجزيرة مركزاً بحرياً هاماً لإيواء السفن والمراكب، إضافة إلى موقع هام لصيد الأسماك.

وبفضل هذا الموقع البحري والطبيعي تحولت الجزيرة ومنذ الجذور التاريخية لتشكل موقعاً تجارياً وبحرياً هاماً، كما

أصبحت مقراً لأمراء البحر والبر الذين جاء ذكر بعضهم من خلال لوحات تل العمارنة في مصر أو لوحات باغازكوي BAĞAZKÖY في آسيا الصغرى. وبهذا شكلت عمريت مقراً لهذه الجماعات القوية والثرية لتكون ضاحية ومقراً برياً لهم.

٢ – غنى الموقع بالينابيع الطبيعية العذبة ودائمة التدفق.

٣ – الموقع الحصين والمحمي من خلال السفح الصخري المحاذي ومسيلات الوديان من جميع الجهات، والواجهة البحرية الخالية من العوائق والمكونة من شاطىء رملي جميل ومناسب للسباحة في الصيف.

٤ – الغنى الزراعي للمنطقة حيث نجد خلف السفح الصخري الحقول الزراعية الغنية والمكتظة بأشجار الزيتون والتين وغيرها، إضافة إلى الغابات الطبيعية ذات الأشجار الكثيفة.

وشهدت المدينة تطوراً اقتصاديا هاماً وموقعاً استراتيجياً ملحوظاً على أثر سقوط وانهيار مدينة أوغاريت وكذلك على أثر ازدهار جزيرة أرواد التي حلت محل مدينة أوغاريت وانتقلت إليها زعامة الساحل السوري الشمالي حيث أصبحت جميع الموانىء والمراكب وبجميع مراتبها تحت أمرتها وتبعيتها. وهنا أصبحت مدينة عمريت في مصاف المدن الرئيسة على الشاطئ الشرقي للبحر المتوسط وموازية في الأهمية لمدن الجنوب مثل مدينة صيدا وغيرها. إلا أنها بالمقابل بقيت تحت رحمة أهل جزيرة أرواد.

وعند قدوم الإغريق بزعامة الإسكندر الكبير كانت عمريت مدينة مستقلة ومدينة غنية وكبيرة، إلا أن السلطة السياسية في المدينة كانت دائماً موضع طمع وخطر سكان جزيرة أرواد الذين لم يتوقفوا عن الطموح للاستيلاء عليها وحتى نهاية العهد الروماني.

آثار المدينة:

لم يظهر أي شيء من آثار المدينة قبل عمليات التعزيل والبحث والحفريات الأثرية سوى تاج وركيزة عمود، كما أنه لم يبق على سطح الأرض أي شيء يثبت وجود هذه المدينة الكبيرة التي تعود إلى عهود قديمة، ثم ازدهرت بشكل ملحوظ في العهود الفينيقية والكلاسيكية والهلينستية وحتى بعد مطلع العهود التي تلت الميلاد.

كما أن النقوش الكتابية القديمة وخاصةً

الإغريقية فهي بدورها فقيرة جداً حيث فقدت مع فقدان الأبنية في القرن التاسع عشر. ولكن بالمقابل فقد تمَّ الكشف عن بعض أجزاء من لوحات فسيفسائية ذات بواعث هندسية وجدت في أرضية مسرح مدينة ديلوس في اليونان تثبت أن عملها جاء من قبل ورشة فسيفساء من جزيرة أرواد، كما أن هذه الورشة تعتبر واحدة من الورش الفنية المؤسسة والمصممة لفن الفسيفساء واللوحات الفسيفسائية في المسرح والتي نفذت في مدينة ديلوس في القرن الثاني ق.م.

وفي الحقيقة فإن الآثار التي تمَّ الكشف عنها في المدينة تعود إلى العهد الفارسي فقط ومنها: قبر برجي عدد ٢، وتعرف عند السكان حالياً باسم المغازل. ومعبدان كل واحد منهما شيد عند موقع نبع من ينابيع المدينة: المعبد المبني عند عين الحيات والذي فقد حالياً ولم يبق منه إلا الأشياء اليسيرة من الأبنية التأسيسية ونواويس نقشت فوقها رسوم رمزية دلت على الهوية التكريسية للمعبد ليكون معبد الحياة وهي عبارة عن أكاليل متوجة بقرص الشمس وأفعى مقدسة على



شكل صور الأفاعي التي كانت تزين شعر الفراعنة وكانت تنصب هذه النواويس فوق ركائز تكعيبية.

أما الحفريات الأثرية بمعناها الصحيح فقد بدأت في عام ١٩٢٦م في مواقع القبور التي تعرف باسم Favissa تحت إدارة الباحث دوناند، ثم أخذت البعثات العمل بمنهجية أكثر علمية في عام ١٩٥٤م، ومن ثم البدء في تعزيل التل وموقع الميدان منذ

عام ١٩٥٧م مع إجراء عمليات الترميم التي لم تنته حتى الوقت الحاضر.

التل:

على أثـر الحفريـات والتعزيلات التي جرت في عـام ١٩٥٤م فقد بوشر في تعزيل التل الواقع إلى الشـرق من المعبد والمشرف علـى نهر عمريت والمحاذي له شمالاً. ويبلغ امتداد هـذا الحيز المـكاني ١١٠م شمال/ جنـوب – و١٤٠م شرق/غـرب، وكانت قد تكدست فوقه سماكة من التراكمات المكونة من بقايا أثرية مختلفة وصل ارتفاعها ما بين ١٠ إلى ١١م، وقد تكدست هذه البقايا فوق الصخر الطبيعي والرملي حيث بلغ مجموع ارتفاعها ١٦،٢٥م فوق سطح البحر.

المبنى الشعبي:

كما تمَّ العمل في القسم الشمالي من التل حيث يوجد المبنى الأثـري الرئيس في هذا الموقـع. وقد بين الكشـف والتعزيل أن هذا البنـاء ذو حجم رباعي كبير بامتداد ٢١،٨م شمال/جنـوب – و ٢٤،٢م شرق/غرب. إلا أنـه لم يبق منه في حالة سليمة وجيدة وعلى كامل امتداده سـوى الجدار الجنوبي. وقد بلـغ سمك الجـدران الخارجية ١،٢م حيث بنيـت من كتـل حجرية كبيرة مـع سلاسل نحتت وهذبت بزوايا قائمة حتى بلغ إجمالي سمك الجدار ٢،٣م.

أما الجدران الداخلية فقد تراوح سمكها بـين ٥٠ إلى ٨٠ سـم، وفي بعض المواقع تم تبليـط الأرضيـات بحجـارة كبـيرة وذات سماكـة كبيرة أيضاً. وعند الزاوية الشمالية الشرقيـة ظهـرت ساحة صغـيرة مع صالة كبـيرة، وحجرتان محاذيتـان لها من الجهة الشمالية. أما في الطرف الغربي من المبنى فقد تمَّ الكشف عن جدار كبير بسمك ٢،٤م يحاذي منحدر التل تمَّ الكشف عنه بمسافة ٢٥م، وهـذا يؤكـد على أنه جـزء من سور المدينة الأثري.

ومن خـلال التفاصيل المذكـورة سابقاً يتبـين أن المبنى عبارة عـن مبنى عام، وذو وظائف شعبية وعامة، أما باقي المكتشفات الأثريـة التـي تمَّ العثور عليهـا في الموقع فتعـود جميعها إلى العهـد الفارسي، وهي بذلك تتوافق مع الطبقـة الأثرية الخامسة في موقع المينـا عند مصب نهـر العاصي، والطبقـة الأثريـة الثانية في تـل أبو حوام Hawam القريـب من ميناء حيفا. وبذلك يصبـح من المؤكد إرجـاع تاريخ هذه اللقى الأثرية المكتشفة في الموقع إلى الفترة الواقعة

بين نهاية القرن الخامس والنصف الأول من القرن الرابع ق.م.

القبور:

كما تمَّ الكشف داخل نطاق الحفريات الأثرية عن ثمانية قبور، ومنها قبور مطمورة في جوف الأرض يتراوح ارتفاعها بين ٢،٥ إلى ٣م بنيت من حجارة مهذبة وصغيرة، كما غطيت سقوفها بعوارض حجرية ذات خرجات. وكانت توضع بشكلٍ جانبي أو عرضي، وأجنحتها متباعدة قليلاً.

أمَّا الموجودات الداخلية المكتشفة فهي عبارة عن دبابيس (مشابك) برونزية وبلطات وفؤوس منها بلطة مثقوبة بشكل نصف دائري وفؤوس مثقوبة وخنجر أو سكين ورأس سهم ورأس بشري من تراب مشوي وإبريق أو جرة وأقداح وطاسات مزينة بخطوط واضحة، وكذلك جرار مزينة بمسننات وذنب.

وهذه القبور السفلية تقدم ابتكاراً وحداثة تميزها عن النماذج الموجودة في سورية الفينيقية، ولهذا فمن الممكن أن يعود تاريخها إلى عصر البرونز الوسيط الثالث أو إلى عصر البرونز الحديث الأول. ولهذا تمتلك أهمية تكمن في تطوير معارفنا حول فترة دخول العموريين إلى المنطقة الفينيقية والتي بدأت عند مصب حوض إيلوثير Eléuthére الذي وجدت به وبالتحديد مدينة عمريت.

الطبقات العميقة:

تمَّ تنفيذ سبر عميق وصل حتى مستوى الصخر الطبيعي وبذلك تمَّ الكشف عن طبقة تم تأريخها في الألف الثالث ق.م مع بقايا فخارية، وفخاريات تحوي جراراً وأباريق ذات مقابض صغيرة ورقاب قصيرة، بينما بطونها وأحواضها فقد جاءت متطاولة، كما زينت فوق السطح بخطوط أفقية واضحة ومتقاربة كثيراً.

المعبد:

ويعرف في المنطقة باسم العبد أيضاً.

وجاء وصف لهذا المبنى من قبل الباحث رينان الذي قام في بعض التعزيلات والأعمال ومن ثم بإجراء حفريات أثرية نشرت نتائجها من قبل الباحث دوناند ونسيب صليبي في عام ١٩٨٥م، ولم يعرض في هذا البحث سوى ملخص بسيط للوصف، وللمزيد من التفاصيل يجب الرجوع إلى البحث المنشور.

وجاء بناء المعبد على شكل رباعي الأضلاع بطول ٥٦،٣٣م وعرض ٤٩،٥ م،

ويحتوي على مجموعة متكاملة من المباني التي أسست على الصخر الطبيعي على حافة التل، وقد أخذت الواجهة الرئيسة جهة الشمال، ونفذت على شكل انفتاح واسع، وربما أنها حوت برجين توافقا في بنائهما مع سور المعبد الذي بلغ ارتفاعه ٤،٥م.

أما الحيز الداخلي من المعبد فقد تمت الاستفادة من قسم كبير منه من أجل احتوائه خزان ماء كبير بلغ طوله ٤٦،٧م وعرضه ٣٨،٥م وعمق ٣م. وجاء في طرفه محاذياً النبع المجاور له من الجهة الشرقية ودائم التدفق، ويتم تصريف وتوزيع المياه في الموقع بوساطة قناة نفذت في الزاوية الشمالية الغربية.

وجميع القني والمسيلات المحيطة بالحوض كانت مغطاة بعرائض حجرية كبيرة ارتكزت بدورها على تأسيسات مزينة بشرفات وفواصل ونتوءات ومزاريب بارزة وتأخذ أشكال الأسود محمولة فوق ركائز حجرية رباعية الشكل وأحادية الحجر. وفي مركز الحوض يوجد بناء على شكل مقصورة صغيرة ناوس Naos مربع الشكل وتفتح جهة الشمال. وقد توجت هذه المقصورة بكورنيش على الطراز المصري ذي الأخاديد، وترتكز بدورها ضمن أخدود تم نحته في الصخر الطبيعي في الموقع، وزينت هذه المصورة بدورها بأخاديد مشابهة.

ويرجع بناء هذا المعبد إلى الفترة الواقعة بين القرن السادس والرابع ق.م. وكان بناؤه مكرساً حسب رأي الباحث دوناند الإله الفينيقي ملكارت – هيراقليوس إله الحرب والإله الحامي، وقد تشابهت صفاته وخصائصه كلياً مع صفات وخصائص الإله إشمون Echmoun الإله الرئيس لمعبد النبع في مدينة صيدا. ولهذا فإن وجوده في مدينة عمريت وفي منطقتها جاء مؤكداً من خلال كتابة عمريت، وكذلك من خلال ختم ودمغة تل الكزل Kazel.

ويبدو أن معبد عمريت قد هجر وتمَّ التخلي عنه في منتصف القرن الرابع ق.م، إلا أنه بقي موقع ارتياد مقدس يتم ارتياده بشكل مستمر ومتكرر من قبل المؤمنين والمتعبدين، ولشرب المياه المقدسة منه. وقد تأكد ذلك من خلال كميات الكسر الفخارية الكثيرة والتي تعود إلى العصر الهلينستي والتي تم التقاطها من وسط حوض الماء.

ومن بين هـذه الفخاريات وجدت كمية كبيرة من الأباريق والأقداح المغلقة بوساطة مسطحـات مثقوبـة بفتحـات ذات أشكال مختلفـة من المصـافي والفلـترات. وكذلك بوساطة شكل أفعـى وهي تبتلع الماء وبدون مخاطر مـن ابتلاع الأسمـاك الحية والتي تعوم في الحوض.

الحفرة – المقلع Favissa:

وهـذه الحفرة أو المقلع عبارة عن حفرة طويلة وكبيرة بلغ طولها ٧٠م وعرضها ٦٠م. وتبتعـد عن المعبد بمسافة ١٠٠م من الجهة الغربيـة، وما زالت حتـى الآن تستعمل من قبل سـكان المنطقة كمقلـع للحجارة. وقد ذكـر الباحـث دوناند الذي قـام في إجراء حفريات في المنطقة في عام ١٩٢٦م أنه رفع من الموقـع العديد من التماثيل المنحوتة من الصخـر الكلسي اللـون، وكذلك منحوتات وجـدت أثناء حفريات عـام ١٩٥٤م، ومنها العديـد مـن الرؤوس وأجزاء مـن تماثيل، وكذلك شمعدانات أو أسرجة وتماثيل صغيرة وفخاريات من النمط الإغريقي.

أمـا بخصوص التماثيل فتنتمي بدورها إلى ثلاثـة أصناف رئيسة وهـي عبارة عن رجـال تكتسـي علـى الطريقـة المصرية، وتمثـال الإله ملـكارت – هيراقليوس حيث تتشابـه جبهته مع جبهـات الآلهة ويتوافق النحـت بشكلٍ جيد مع جبهـة واجهة دكة المقصورة.

وكانـت تنتصب تماثيل هذا الإله في كل مكان في الفـترة الزمنية الواقعة بين القرن السادس والرابع ق.م. وتعتبر التماثيل الأقدم للإله هيراقليوس، وقد جاء على شكل أصلد أي غـير ملتحي ومكسو بالكسـاء الأسدي، وهو الشكل الذي ظهر من بين الأشكال ذات هذا الصنف والتي ظهرت في جزيرة قبرص في القـرن السادس ق.م. وأخـيراً ومن بين هذه الأشـكال يوجد عدد كبير من التماثيل التـي تنتمي إلى النموذج المعـروف بنموذج الخيال الفارسي.

ميدان الفروسية:

تمَّ التعرف على بناء المعبد وهويته بشكلٍ جيد منذ حفريات الباحث رينان عام ١٩٢٦م. وجاء موقعه على منحدر السفح الأيمن من نهر عمريت، وتمَّ التعرف على أبعاد الحلية والبالغة طـولاً ٢٣٠م وعرضاً ٣٠م. وكذلك على المدرجات المخصصة للجلوس والبالغة ٧ درجات مـن كل جهة. وقد تبين أن جسم الميدان قد نحت في الصخر الطبيعي.

وفي الجهة الغربية منه تمَّ استخدام الموقع كمقلع للحجارة المستخدمة للبناء، ومن الجهة الشرقية نفذت المداخل داخل بناء نصف دائري، وفي الموقع نفسه تمَّ بناء منارة وعناصر معمارية تتبع إلى سبينة الميدان، وجميع هذه العناصر المذكورة تمَّ العثور عليها أثناء الحفريات الأثرية.

كما كشفت الحفريات عن وجود رواقين خصصا كمدخلين أو مدخل ومخرج للميدان نفذا أيضاً في الشكل النصف دائري، وفي وسط المدخل الجنوبي المنفذ على شكل رواق (بارادوس) تمَّ العثور على نقد برونزي يعود للإمبراطور ليسينيوس Licinius، وهذا ما يؤكد أن بناء المعبر جاء متأخراً بالمقارنة مع البناء الذي تمَّ العثور عليه والتعرف على تاريخه والذي يعود إلى القرن الرابع ق.م. والذي يرجع إلى أصل بناء الميدان. وبذلك نجد أن هذا الميدان يؤكد وبشكل واضح أن مدينة عمريت – ماراتوس كانت مدينة هامة وذات عدد كبير من السكان في العهد الهلينستي.

المساكن:

تمَّ تنفيذ العديد من الأسبار عند تأسيسات المنازل التي تمَّ بناؤها محاذيةً للميدان، إلا أنها فقدت كلياً في الوقت الحاضر ولم يبق منها سوى سلسلة من القبور التي نفذت في الصخور في العصر الروماني. ولكن في القسم الجنوبي من المدينة وإلى الشرق من موقع قبور المغازل فما زلنا نشاهد حتى اليوم بقايا منزل صخري تبلغ واجهته ٣٠م مع ارتفاع ٦م، ولم يبق من هذا المنزل سوى القسم الشمالي بينما باقي الجهات فهي منفذة في الصخر.

وقد تمَّ تقسيم هذا المبنى من الداخل إلى ثلاث حجرات بوساطة ثلاثة جدران محفوظة في الصخر. ويعرف المبنى اليوم باسم الكنيسة حيث أعيد استعماله في العهد المسيحي، إلا أن الباحث رينان لم يتكلم عن تفاصيل المبنى سوى عن إكساء رخامي واحد كان يكسي الجدران، إلا أنه وللأسف فقد كلياً في الوقت الحاضر.

هندسة عمارة القبور:

المغازل:

وهي عبارة عن أبنية جنائزية ترتفع أحياناً إلى ما ينوف عن العشرة أمتار، وتزداد ارتفاعاً من خلال تنضيد النواويس التي تنفذ من الداخل على شكل حجرات بأنواع مختلفة. ويتنوع بناء المغازل لتأخذ الأشكال التالية:

١ - القبر الهرمي:

وهو عبارة عن برج أسطواني يرتفع فوق قاعدة ذات شكل تكعيبي، بينما يكون المظهر العلوي للبناء على شكل هرمي. أما القبو في أسفل الأرض فيتكون من حجرتين:

الأولى: تكون على شكل لحد loculi ذي أخاديد أو نواويس.

الثانيـة: من المرجح أنها مصممة لتكون قبر الشخصية المؤسسة للضريح فقط ؛ وهي بذلك تحتوي على مسطح مرتفع في مركزه

ومـن المرجح أن تاريـخ المجموع الكامل لهذه الأبنية يعود إلى تاريخ بناء المعبد.

مدخـل الضريـح: جاء هذا المدخل على شكل منحدر لطيـف ورقيق يتم الولوج إليه بوساطة سلسلة مكونة من ثلاثة أدراج متتالية، وكل واحدة مكونة من درجتين. وجميع هذه الأجزاء امتلأت بالتراكمات والأنقاض التي تعـود إلى العديد من الحاجيـات المتدرجة تاريخياً بين القرن الرابع والأول ق.م. وهذا ما يؤكد أنها بقيت ذات استعمال متواصل.

القبر ذو القبة:

وهـو بناء يحتـوي على دكـة أو ركيزة دائريـة محضونة من الخارج بأشكال نحتية مكونة من أربعة أسود تبرز على شكل نتوءات دائريـة محدبة الشـكل. وفي الأعلى ينهض البنـاء مشكلاً برجـاً أسطوانيّاً متوجاً بقبة نحتـت أرضية محيطها الخارجي على شكل مسننات تثبيـت وبـروزات وأخاديد تشابه المنهج المعماري المتبع في بناء المعبد.

وجاء العرض العـام لهذا المبنى الأثري وقبته مشابهاً بشكل جيد للمبنى الجنائزي الـذي ذكر سابقـاً مع بعضـ الاختلافات البسيطـة في المخطط الذي عرضه الباحث رينان.

مخطط البناء: وهو عبارة عن رواق ذي درج ومسطبـة متوسطة نفـذت في مقدمة الحجـرة الأولى، مـع تنفيذ ستـة أخاديد علـى شـكل نواويس. وتفتح هـذه الحجرة مباشـرة علـى الصالة المخصصـة لمؤسس الضريح.

وقد تبين أن هذه القبور قد طرأت عليها التعديات والانتهاكات والإضافات منذ القدم، والدليـل على ذلك العثـور في وسطها على عناصـر أثرية ترجع إلى عصور مختلفة بدءً مـن القرن الخامس ق.م وحتى القرن الأول ب.م، ومنها: مقابضـ أو مماسك وعراوي وردية الشكل وجـرار وأسرجة وشمعدانات وتمائم وتعويذات.

وقد بلغ ارتفاع النصب تسعة أمتار، وعرض القاعدة خمسة أمتار.

مقابر أخرى من عمريت:

إضافةً إلى القبرين المذكورين سابقاً توجد بعض النماذج الأخرى لعدد من القبور المتواجدة على بعد ٢٠٠م إلى الشرق من موقع المغازل منها

١ – قبر يرتفع على شكل دائري جميل يظهر على شكل موشورين برزا بشكل تكعيبي ومترابطين بوساطة كورنيش ذو نموذج مصري.

٢ – قبور ذات نموذج الدماميس أو السراديب وتتشابه في نموذجها مع نماذج القبور السابقة.

٣ – قبر مقبب ومكون من حجرتين مرتبطتين مع بعضهما بوساطة دهليز على شكل ممر ضيق، إلا أن المعبر جاء على شكل بئر شاقولي بعمق ٥،٢م ويعود تاريخه إلى العهد الفارسي.

٤ – قبر مقبب تمَّ الكشف عنه في عام ١٩٧٦م وقد نحت هذا القبر في الصخر، إلا أنه يفتقر للناحية الجمالية، ويعتبر هذا القبر الأكبر حجماً من بين جميع النماذج التي تمَّ الكشف عنها حتى الآن. ويتقدم درج المعبر لهذا القبر بوابة ذات نموذج بهو الرواق بعرض ٢،٤م، وكذلك درج مكون من ستة أخاديد على شكل نواويس، ومن بينها واحد جاء على شكل حجر إغلاق.

وهذا البهو يفتح على الحجرة الأولى ذات الأخاديد الأربعة والتي تتصل بدورها مع حجرة ضريح قبر سيد الضريح ذات القبة المرتفعة. وبذلك يبلغ الطول الإجمالي لمبنى الضريح ١٧م.

ونلاحظ في هذا الموقع أن الحجرتين الرئيستين الأخريين لم تكونا في محور البهو نفسه. وهذا يدل على وجود إضافة أو تغيير لاحق على المبنى الأصلي.

أما المواد المكتشفة في النواويس فهي عبارة عن أغطية أواني وأسرجه و شمعدانات و تمائم و أشياء جنائزية. وجميعها ترجع في تاريخها إلى الفترة الواقعة بين القرن الرابع والثالث ق.م. وهذا برهان ودليل على أهمية المدينة والموقع في العهد الهلينستي.

المقابر المحيطة بمدينة عمريت:

برج البزاق:

يقع على بعد ١،٥كم جنوب غرب عمريت، ويرتفع البرج فوق قاعدة مربع الشكل بطول ضلع ٨،٨م. وهذا البرج مبني

ـــن كتل من الحجـــارة الكبـــيرة والضخمة حيث تبلـــغ مقاييس بعضهـــا ٥م طولاً و٢م ارتفاعـــاً. وبني البرج فوق الصخر الطبيعي الذي هُيِّئ لهـــذا الغرض عن طريق النحت والتهذيب. ومـــن ثم تمَّ تزيين القسم العلوي من البرج بكورنيش ذي نتوء برز وكأنه مقطع بشـــكل هرمي بارتفـــاع ٥م حيـــث مازالت بعض عناصره منبطحة ومرمية فوق الأرض المحيطة بالضريح.

ومن الملاحـــظ أن هذا البنـــاء لم ترتفع فوقه أية قبة أو شكل مقبب، إلا أنه بالمقابل فقد ارتفـــع بوساطة حجرتـــين جنائزيتين متوضعتين فـــوق بعضهمـــا البعض حيث نحتت جدرانهمـــا وتهيأت للبنـــاء من أجل تشكيـــل سلسلة مـــن النواويـــس على شكل أخاديد، بعد ذلك نجد التقاطيع والفواصل مـــن البناء المحفـــوظ قد ظهـــرت بهشاشة كبـــيرة، لذلـــك تم التعويض عنهـــا بوساطة فواصل وتقاطيع بنائية.

وقد شاهد الباحث رينان في هذا البناء السابق تحـــولاً جوهرياً وخاصـــة بالأجزاء الهامـــة والجوهريـــة ومنهـــا التقبب حول حجـــرات حفرت في الطبقـــات السفلى من التأسيـــس الصخري المرتفـــع. ويظهر برج البزاق مرحلة للتحول الحاصل بين البناء ذي القبة والقبر التزييني على شكل الضريح.

ويظهر الديكور المنفذ في المبنى أن هذه الأبدة الأثرية تنتمـــي إلى المجموع المتكامل للقبور السابقة والموصوفة في مدينة عمريت. وكمـــا هو الحـــال في الأبنية الأخـــرى فإن البناء يعود إلى العهـــد الهشموني، وأن هذه الأبنية الأثرية بنيت لتكون أضرحة للعائلات الكـــبرى والمرموقة في كل مـــن جزيرة أرواد ومدينـــة عمريت، وهي واحدة مـــن الأبنية الهامة المتعلقة بمعارفنا التاريخية المرتبطة بالتاريخ الفينيقي.

النيكروبول في عازار Azzar:

في العهـــد الرومـــاني فقـــدت عمريت أهميتها، فقـــد حصد أهـــل المدينة القبور وأزالوا الأضرحة ذات الطوابق المتشابهة إلى تلك القبور التي تعود إلى القرن الثالث ق.م في مدينـــة تدمر وحـــوران، وفي النيكروبول من منطقة عازار على الشاطئ الشمالي من مدينـــة عمريت حيث نقب الباحث رينان في حوالي العشرين مبنىً جنائزياً أثرياً وخاصةً البنية ذات القباب، وعند ذلك لاحظ تشابهاً كبيراً مع بعض الأبنية التي كانت أقل جودةً منها.

وفي مدينة قرطاج كشف الباحث Beule بوليه أن البنية الجنائزية ذات القباب في تلك المدينة لم تكن ذات منشأ كلاسيكي أو تنتمي إلى النماذج الكلاسيكية، وإنما تشابهت مع الحجرات الجنائزية المكتشفة في ضواحي مدينة القدس وفي نيكروبول مدينة صيدا، وفي العديد من المدن الفينيقية، ومع خصوصية فريدة وهي وجود أدراج تتجه من الشمال إلى الجنوب.

ومن بين المكتشفات التي تمَّ العثور عليها تابوت من التراب المشوي طلي جسمه بالجص ذي اللونين الأصفر والأحمر والذي مازالت بقايا منه محفوظة حتى الآن. كما عثر نسيب صليبي في موقع عازار على هيكل مطلي بالجص في داخل تابوت من الرصاص يعود للعصر الروماني. كما أن طبقة الجص حفظت بقايا الثوب المثنى. وبهذا نجد أن مصدر استعمال الجص يبقى مجرد افتراض أو وهم كان ينتقل من منطقة إلى أخرى.

الخلاصة:

من خلال الأبنية الأثرية في مدينة عمريت نجد الدليل والبرهان الأول والهام حول أهمية وازدهار وانتعاش وأصالة الحضارة الفينيقية المبكرة، وبشكل خاص في العهد الهشموني والإغريقي والروماني. كما أننا في الانتظار حتى تكشف لنا هذه المدينة والموقع في المستقبل عن مكتشفات تؤكد وتزيد وتوضح وتعمق معرفتنا حول تاريخ الشرق الأوسط القديم.

الهوامش:

١- هذا المقال ارتكز على ما نشره المرحوم نسيب صليبي في كتاب آثار وتاريخ سورية Archéologie et Histoire de la Syrie. II. Printed in Germany ١٩٨٩. وكذلك أبحاث كل من دونانـد ونسيب صليبي في عام ١٩٨٥م في الحوليات الأثرية العربية السورية وفي العديد من الأبحاث لكليهما والمنشورة في أعداد مختلفة من الحوليات نفسه.

آفاق المعرفة



النرجسية والأبيقورية في غزل وجيه البارودي

د. عمر الدقاق ⊙

وجيـه البارودي شاعر معاصر متميـز بشخصيته تميزه في غزله وسائر أشعاره، متميز بحسن أدائه في المحافل، وبنبرات صوته فوق المنابر.. وهو في مجمل قصائده شاعر نرجسي[1] بارز، ولعله في طليعة الشخصيات النرجسية في أدبنا العربي، من مثل عمر ابن أبي ربيعة وأبي الطيب المتنبي ثم عمر أبو ريشة ونزار قباني..

ويعد الشاعر البارودي في الوقت نفسه أبرز شعراء المدرسة الأبيقورية[2] في الشعـر وهي التي تعلي من شأن المتعة واللذة في الأدب والفن، وقد تنزلق

⊙ أديب وناقد وأستاذ جامعي

العمل الفني: الفنان جورج عشي.

إلى درك العبث والمجون. وممن صدروا عن هذه النزعة الأبيقورية في الشعر القديم على تفاوت في المدى- امرؤ القيس وابن أبي ربيعة وبشار بن برد وأبو نواس ثم ابن سكرة وابن حجاج.. كما يعد شاعر لبنان الياس شبكة في طليعة شعراء المدرسة الأبيقورية في العصر الحديث.

وليست الأبيقورية بطبيعتها مغايرة للنرجسية، فكلتاهما تنبعثان من نفس هائجة مفعمة بحب الحياة، متلهفة على مواطن الجمال، مفتونة بمحاسن المرأة. ولذلك قد تجتمعان وتتواشجان في نفس واحدة ثم تتدفقان من قريحة واحدة. وهذا هو حال شاعرنا وجيه البارودي الشاعر الأبيقوري النرجسي معاً، شاعر الجمال والمرأة، وقلما نجد شاعراً سواه تتجلى منازعه وهواجسه في قصائده على هذا النحو من العفوية والحرارة والطرافة. فهو شاعر الحب بل العشق يتطلع إلى محاسن المرأة ومفاتن الأنوثة بشغف يبلغ الشبق.

إن اعتداد البارودي بنفسه وحرصه على تصوير رغائبه الجامحة تجاه محبوباته بصراحة وصدق، ومن ثم مبادلة الغواني له في مشاعر الهيام واللذائذ جعله شاعراً نرجسياً أبيقورياً منذ مطلع يفاعته وبواكير اشعاره وفي سائر قصائده خلال حياته المديدة وعطائه المتصاعد المعجب.

ولعلّ حب الحياة هو الذي زاد البارودي إقبالاً عليها ودفق في نفسه نسغ الشغف بآيات الجمال، جمال المرأة. وهذا ما أبقى روح الشباب حية ناضرة متألقة لديه في كل أطوار عمره:

نار الهوى تذكي حياتي مثلما

يخضل بالقطر النبات الأخضر

لقد طغت على نفس البارودي النزعة الأبيقورية والرغبة الجامحة في التمتع باللذات، وراح يقول بزهو واعتداد:

ألحان قلبي دندنت وتماوجت

برنين حبي في أرق غناء

وأنا أذوب ولا أتوب عن الهوى

لا لن أتوب ففي المتاب فنائي

كما أحسن تصوير هذا النهم الذي لايرتوي في نفس ذلك المراهق الرجل بعد أن:

تفقه باللذات حتى سما إلى

فراديس لا يرقى إليها المراهق

إن إحساس البارودي الحاد بجمال الأنثى جعله يهفو إلى تلمس محاسن المرأة

ومفاتنهـا في كل موضع بل في كل أنملة من تضاريس ذلك الجسـد اللدن الغض. وهنا تتبدى نزعته الحسية شاعراً وطبيباً:

في كل مغرس إبرة من جسمها
لي متعة وحشية الإغـراء

وتتجلـى الأبيقوريـة المغرقة في مجمل أوصاف الشاعر لجسد المرأة بجزئيات هذا الجسد وبتنوع أعضائه. إنه مزهو إلى أبعد مدى بهـذا المنحى المتفـرد في غزله الذي يتسم بصراحة لا تعبأ بالعادات والأعراف.

وهو متعطش أبـداً إلى الجمال متعشق أبداً للمرأة، وحواء أبداً قصده في كل حال:

حـواء فاتنتي وشعلة صبوتي
حـواء فردوسي وسر بقائي

إنـه كالإعصـار مندفعـاً إلى مكامـن الجمال:

لا قـفـاراً تـرده عـن مـهـاة
لا بـحـاراً تـصـده عـن درّة
وإذا شـام في الـسـمـاء جـمـالا
رادهـا طـائـراً وخـاض المجره

وكثيراً ما طاب للبارودي الغوص في غمار الأنوثة الطاغية ومفاتـن الجسد الشائقة، وذلك من خلال صور حسية معجبة:

أعـمـلـت عـيـنـي فـتـرة وجـرؤت
فامتدت يـداي لباطن ولظاهر
نـقـلـت إليّ أنـامـلـي، وتـحـدثـت
ماليس ينقله خيـال الشاعر

وقد يُغـرق البارودي في سرد تفصيلات مشاهـد الوصال والعناق بينـه وبين فتاته دونما جمجمة ولا حـرج، فالتصريح عنده هو المنشود وليس التلميح.

وهكـذا مضـى في وصف مـا كان منه ومنها ذات ليلة:

وضممتها بـجـوارح محمومة
واحـترت مـن أي موضع أبـتـدي
أ إلى لماها، كم ظمئت لورده
هل بعد ذياك اللمى من مورد
أم حول نهديها أطوف وارتمي
فإلى حمى النهدين طال تنهدي
ما بين منحدر ومنعطف ورابية
خـــلال: تـقـلـب وتـــأود
وغـرقـت في تـلـك المـفـاتـن كلما
أغرقت واستكثرت قالت لي ازدد

إن نفسـاً هائجـة مضطرمـة كنفـس البارودي فطرت على الشهوة العارمة وغلب عليهـا الشبق والنهم هيهـات أن تتمكن من تحقيق مبتغاها في واقـع الحياة، فالوصال مطلب عسير المنال، ودونه عوائق وأهوال:

تمر بي الحسان فأشتهيها

ولكن لا سبيل إلى الوصال

ومع ذلك فإن سلطان الأبيقورية على نفس شاعرنا لا يحد، واليأس لا مكان له في عالم البارودي، فليمض في طلب الملذات ما شاء له المضي حتى يقضي الله أمراً كان مفعولاً، وإذ ذاك:

في اللانهاية تنتهي أسطورة الحب العنيف وتنتهي غزواتي

مادام عرقي نابضاً فأنا أخو جشع، أخونهم، أخو فتكات

كالذئب صال وجال في طول القطيع وعرضه وأطاح بالعشرات

* * *

أما النزعة النرجسية الطاغية لدى وجيه البارودي، فهي صنو الأبيقورية المتمحورة أيضاً حول الأنا. إنها ظاهرة متجذرة في نفس كل إنسان، تبدأ معه منذ أن يعي وجوده، وهو طفل يزهى بنفسه ويحرص على جذب الأنظار إليه بافتعال الحركات وإحداث الضجيج وإظهار القدرة على الفعل وأحياناً العبث والتحطيم. ثم تتبدل معطيات النرجسية وتتنامى لدى المراهق الذي يجنح إلى تحقيق ذاته وإثبات مؤهلاته، ويتطلع إلى أن يجعل لنفسه حيزاً في مجتمعه وبين أقرانه.

ومن طبيعة الأمور أن تخف حدة النرجسية مع تقدم العمر، حين يدرك المرء أنه ليس وحيداً في معترك الحياة، وأن الإبداع ليس مقصوراً عليه وحده. وهذه هي الحالة السوية الغالبة، وتتجلى على أفضل وجه لدى كبار الباحثين ونبهاء العلماء من الذين يدركون أنه فوق كل ذي علم عليم.. غير أن الأمر لا يمضي على هذا الغرار لدى جمهرة الأدباء والشعراء والمصورين والموسيقيين وسائر الفنانين والمبدعين.. حتى إن بعضهم يذهب إلى أبعد مدى يتوهم أنه في اقتداره يستطيع بفنه وبشعره أن يغير وجه العالم.

وحقيقة الأمر أن هذا الشعور بتضخم الأنا والإعجاب بالذات له ما يسوغه لدى النبهاء والنابغين والعباقرة الذين قلما يجود الزمان بأمثالهم.. حتى ليمكن القول إنه لولا هذا الشعور النرجسي الكامن في حنايا المبدع لما استطاع الإبداع، ولقنع بما يتيسر له من العطاء. فالنرجسية هي الدافع والمحمس وهي المحرض والمحفز.. ومما أثر عن النحات العظيم (مايكل أنجلو) أنه حين

فرغ من صنع تمثال النبي موسى، تلك التحفة الفنية، نظر نظرة إعجاب إلى ما أبدعته عبقريته، ثم قذف تمثاله بإزميله قائلاً: أما آن أن تنطق..؟

ومثل هذا الحال تثوي في نفوس كثير من كبار شعرائنا السابقين الذين تعاظمت ذواتهم وتنامت الأنا لديهم. ولاسيما في قصائد الفخر والهجاء وأشعار النقائض. وقد تجلى هذا الشعور لدى الشاعر النرجسي جرير حين ادعى أنه البازي المحلق الذي أتاح له القدر الانصباب على قبيلة نمير ليخزيها ويفحم شاعرها «الراعي». وبعد أبو الطيب المتنبي سيد النرجسيين في تراثنا الأدبي حين اشترط على مليكه أن يجالسه مجالسة الند للند، أليس هو الذي نظر الأعمى إلى أدبه كما قال؟ وأبو العلاء المعري على تواضعه المعهود وإنكار ذاته ادعى أنه آت بما لم تستطعه الأوائل.. وفي عصرنا الحديث تتجسد النرجسية قوية في شخصية عمر أبو ريشة المزهوة وفي أشعاره المتعالية. ويتبدى نزار قباني النرجسي الأكبر في مثل قوله:



مارست ألف عبادة وعبادة

فوجدت أفضلها عبادة ذاتي

ولم يكن البارودي بدعاً بين الشعراء على هذا الصعيد فنرجسيته لم تأت من فراغ، إذ توافرت لديه عناصر التميز والاعتداد لكونه سليل أسرة معروفة في حماه، كان هو مع نخبة من أبنائها رواد الدراسة في الجامعة الأميركية ببيروت، وأنه أيضاً في طليعة أطباء بلده، فضلاً عن أنه شاعر

موهوب. ومن هنا غدت النرجسية كظاهرة نفسية لدى الإنسان من أهم موضوعات علم النفس، وأيضاً مـن أبرز مصطلحات النقد الأدبي.

على أن البارودي برغم نرجسيته لايعتد بحسبه ونسبه، فهو يرى أن عصاميته وموهبته هما مفتاح شخصيته، ولا نظير له بعد ذلك بين الناس:

أنا العصامي، لا أمّاً حكيت ولا

أبا، ولا أحد في الناس يشبهني

ويكفيه فضلاً أنه نطاسي كبير وشاعر شهير:

ولي جناحان من طب ومن أدب

حلقت، ما أحد في الكون يلحقني

كان طبيعياً أن ينفتح يافع شاب على الحياة الرحيبة حين انتقل من نطاق مدينته المنغلقة المحافظة حماة إلى ربوع بيروت المتلألئة وجامعتها الشهيرة، فانبثقت هناك بواكير قصائده في الغزل ينظمها ويستمع إلى أمثالها مع صفيّه شاعر فلسطين إبراهيم طوقان.. ثم كان بعدئذ صدور ديوانه الأول (بيني وبين الغواني)، وهو مجموعة شعرية تكاد تكون جميع قصائدها في الغزل كما ينم على ذلك عنوانها.

إن اقتصار شاعر النظم في غرض الغزل في طور اليفاعة والشباب ظاهرة معهودة، غير أن ما لم يكن معهوداً لدى شعراء ذلك العصر هذا المنحى في تناول الموضوعات الغزلية المرتكزة إلى طريقة الحوار الذي يتحول أحياناً إلى طابع المناظرة، حيث تكثر القصائد الحواريات التي تتسلسل أبياتها بين القطبين المعنيين الرجل والمرأة. وأغلب ما يكون ذلك في توالي مقطعات القصيدة بين الشخصين متوجة بكلمة «أنا» وكلمة «هي» وذلك في القصائد «عتاب- استدراج- حنين- سمراء الشام- بيني وبين الغواني- مغازلة- دين ووفاء- الحب العصري- العتاب الأخير..».. وهذا يعني أن الشاعر الحموي فسح المجال أمام المرأة وأتاح لها أن تتكلم وتتحدث في مقابل الرجل الذي يتكلم أيضاً ويتحدث.. وفي هذا إنصاف للمرأة وتحرير لها في التعبير عن هواجسها وإن كان ذلك بالنيابة عنها، وعلى لسان الشاعر نفسه..

والجديد في موضوع الغزل هذا أن الشاعر البارودي يبدو مفعماً بالنرجسية حين يعمد إلى إنطاق فتياته بما يشعرن به من إعجابهن بالشاعر الرجل. وعهدنا بالشعراء العشاق أنهم يغدقون على محبوباتهم

الأوصــاف ويكــثرون من معــاني الصدود والإعراض ومواقف الهجر والوصال، يقول من قصيدته «عتاب»:

أوجيــه إنــك يــا وجيــه لجــائر متعسف
ألهبت روحي والهوى الشيء الذي لا أعرف
وهفوتَ مشتاقاً تحوم على لماي وترشف
أمعنت بي ضماً وتقبيلا، ومالي مسعف
وسحرتني فشغفت بالدنيا ولم أك أشغف

إنها لظاهرة غير معهودة في شعر الغزل عنــد العــرب قديمه وحديثــه حين يجري شاعر علــى لسان المرأة عبارات الغزل على هذا النحــو من الصراحة والجــرأة. ففتاة الشاعــر تروي ما كان من مباهج لياليها مع حبيبهــا في قالب حكائي شائق بصور منازع الأنثى ورغائبها إلى أبعد مدى:

في ليلة أخــذت علــى ساعتها
ألا تــطـول، فـكـنّ غـير طـوال
أهـوى عليّ يضمني وينال من
شـفـتـيّ أول عـهـده بـوصـالي
فضممته نشوى، وملت ومال بي
وذهلت عن دنياي في استرسالي

وتتواشــج نرجسيــة المحــب المولــه مع أبيقوريــة الحبيبة المتيمــة في هذه الأبيات الشبقة:

إن كنت تثمل لست تصحو من رضابي فاثمل
أو كـنـت لسـت تـروى مـن وصـالي فانهل
أو كنت تغرق لست تنجو في هواي فأقبل
هذا القـوام اللـدن والشفتان، ضُمّ وقبّل
رفقاً بخصر لا يطيق فإن ضممت فأجمل

وعلى الرغم ممــا يفصل من سنين بين الديــوان الأول للشاعر (بيني وبين الغواني) الصادر سنة ١٩٥٠، وبين الأخير، أي ديوان (سيد العشاق) الصادر سنة ١٩٩٤، ومروراً بديــوان (كذا أنا) الصــادر سنة ١٩٨١ فإن العزف على وتــر الأنثى ومفاتنها في رحاب النرجسيــة الطاغية مــا زال ماضياً كسابق عهده فكأن أمواهاً لم تجر وشموساً لم تغرب، فالجــذوة ما زالت متقدة والمشاعر ما زالت مشبوبة، وكأن الزمن توقف عن المسير، إلا ما اقتضته الخــبرة والممارسة في النظم ونضج التجربــة الشعوريــة لدى الشاعــر.. ففي مجموعته الأخيرة التي دلف فيها الشاعر إلى الثمانين بل قــارب التسعين، وكما تبين لنا، ما زال الضم واللثــم والتقبيل محور الغزل المعهود لــدى البارودي.وما زال عالم الشهوة والشبــق يلف مجمل أشعــاره.. وهذه أيضاً ظاهرة لافتة لدى شاعرنا المتفرد البارودي وآيــة ذلك قوله وكأنه يتحــدى الزمان وهو شيخ هرم في نرجسية عارمة:

تقادم العهد لا يسري عليّ كما

يسري على الناس، إني قاهر زمني

لقد دأب شاعرنا في كل حين وكل قصيدة على أن يكون معشوقاً أبداً قبل أن يكون عاشقاً، وتيسر له ذلك حتى في شعره المتأخر أيضاً، فالغيد الحسان ما زلن يتعشقنه ويصورن مغتبطات ساعات الوصل الحميم بينهن وبينه، هي ذي إحداهن تخاطبه بعبارات غير معهودة في أوساط اجتماعية محافظة ودونما حرج:

ولكم سكرت من الرضاب وجئت

بالعجب العجاب من الوصال الساحر

قدري هواك ولست أملك دفعه

فأسرتني طوعاً بقدرة قادر

مازلت أغريه ويرشف من فمي

عباً ويسبح طوعاً في جحيم زافر

حتى كبحت جماحه وجعلته

هراً شامياً بغير أظافر

وتقول أخرى على هذا الغرار من البوح الصريح:

لي لذة في الحب حين تصيدني

صيداً، وصيد المحصنات محرّم

وتقول ثالثة:

تعال فقبّل ألف ألف، ولاتذر

مكاناً بلا لثم خبيئاً وظاهراً

وقبل بعنف بل أشد ضراوة

لتصبح مشكوراً لدي وشاكراً

ومن الملاحظ أن ضمير المتكلم غالب على أشعار البارودي، كما أن كلمة «أنا» ملتحمة أيضاً بفيض من قصائده، إذ قلما استطاع التفلت من أناه:

أنا نغم في الطب والشعر والهوى

أنا علم بين الشوامخ شاهق

أو:

أنا حماة بماضيها وحاضرها

وسوف أبقى بقاء الشمس والقمر

أو:

أنا الرجل الفذ الذي تعرفينه

جديد كأني في سنيّ الأوائل

قوي، عتيّ، نابه، متوقد

طبيب، نجيب من عيون العوائل

وما هذه «الأنا» إلا القاسم المشترك لمجمل قصائد البارودي، إذ هي عماد النرجسية في نفس الإنسان.

وتجاه هذه النرجسية الطاغية التي غمرت شعر البارودي من أدنى ما نظمه إلى أقصاه، لا علينا أن ننبذ في هذا الصدد

مفهـوم الصدق الأخلاقـي في الأدب، إذ لا يعنينـا في قليل أو كثير مـدى واقعية هذه المضامـين في مجمل الحياة اليومية للشاعر البـارودي، فالعمل الأدبي يقوم على طرافة التناول ومدى الابتـداع، أي أن المعول عليه هـو الصدق الفنـي، أي قـوة المخيلة التي تشعرنا بأن ما هو متخيل هو الواقع الممكن، برغـم أنه غير واقع. وفي هذا سر الشاعرية والتجديد لدى البارودي ومدى اقتداره على خلق المواقف وابتكار الصور.

وما يزيـد القارئ المتلقي إعجاباً بطاقة البـارودي الفنيـة وتألق وصفـه وتصويره إلى هذا المدى من عمـره المديد أن المعهود في مثـل حاله أن جـذوة الحب المرتكزة إلى اشتهـاء المرأة تخف حدتها وتضعف وطأتها مع تقدم العمر وتوالي السنين. هذا هو شأن الإنسـان في كل زمان ومـكان. وثمة شعراء كثـيرون أقلعوا عن نظـم الشعر، هذا الفن الملتحـم بالشعـور والعاطفة، حـين مضوا في مطـاوي الزمن فسكتـوا أو انعطفوا إلى الكتابة والتأليـف، أو التحقيق والتصنيف، لائذين بمعطيات العقل في منأى عن العاطفة الجامحة والمشاعر المشبوبة وعن محفزاتها. قيـل لكثيّر عزة: مالـك، لم تعد تقول الشعر أأجبلت (أي هل وصلت في حرثك إلى الجبل والصخر) فأجاب: «لا ولكني فقدت الشباب فما أطرب، ورزئت عـزة فما أنسب، ومات ابن ليلـى فما أرغب، ولا يكـون الشعر إلا بهذه..»

وفي عصرنـا مالبـث أن أدار طه حسين ظهره للشعر، ومثـل ذلك فعل المازني. ومن هـذا القبيـل تحـول الشاعر خـير الدين الزركلي إلى التصنيـف والتأليف بعد عهد مـن نظمه أجمل الشعر، مثله الشاعر خليل مـردم بـك والشاعر شفيق جـبري، وسوى هؤلاء من أدباء العصر..

إن أمر هذا الشاعر الحموي لغريب حقاً، فكلما أوغل في مطـاوى الزمن ازداد شغفاً بنظـم الأشعار، وظمـأ إلى التمتع بالملذات، وتعلقـاً بمفاتن النساء، فإذا هو في كل حين شاعر الحب والعشق والشباب والجمال.

أمـا التمرد، فضلاً عن التفرد فهو أبرز سمات شخصية البارودي، إنه إنسان متمرد على مواضعات المجتمـع وأعرافه وتقاليده وعاداتـه. فقد آثر لبـس القبعة الإفرنجية وحيـداً في قلب مجتمع شرقـي محافظ إلى أقصـى مدى، حتى إنه أصـر على أن يثبت رسمه بهذه القبعة في مستهل جميع دواوينه

بل على وجه أغلفتها أيضاً. كما جهر بصريح آرائه وجريء أفكاره فيما كان يعد عهدئذ من المنكرات والبدع.

لقد وجد البارودي حقيقته في الطب والشعر معاً وراقه الانصراف إلى موضوعات الغزل والمرأة والعشق وكل ما يتصل بعالم الفتنة والجمال. وقد تبدى كل ذلك في عناوين دواوينه فضلاً عن عناوين قصائده حين آثر لديوانه الأول اسم (بيني وبين الغواني) وهذا الاسم يشغف عن إكباره لشاعر الغزل مسلم بن الوليد الملقب بصريع الغواني، كذلك آثر لديوانه الثاني عنوان (كذا أنا..) مستمداً إياه من بيت أبي الطيب: كذا أنا يا دنيا.. وهذا ينم أيضاً على إعجابه بعظمة المتنبي وتفرده وبروز الأنا في شخصيته. أما إيثاره لديوانه الثالث اسم (سيد العشاق) برغم أن مجمل قصائده صادر في طور الشيخوخة فهو غني بدلالته على مدى نرجسية صاحبه ومدى تعلقه بالحب ونزوعه إلى الجمال ما عاش.

ويبدو لنا الشاعر البارودي من خلال سيرته وأدبه، وبرغم كل ما تقدم من حبه للحياة وغلبة المرح والبهجة على أشعاره أنه في حقيقة الأمر لم يكن في وفاق تام مع مجتمعه، ذلك المجتمع الذي طالما تبدى له جامداً جاهلاً متزمتاً متخلفاً. وقد حز ذلك في نفسه وحوّله إلى مواطن ساخط متمرد راح يسلق قومه بلسان حديد. ولاسيما حين تصدوا لزيه الإفرنجي، وحين سفهوا آراءه الصريحة الجريئة في انتقاد عيوب بلده. ولا ريب في أن تجربته المبكرة المخفقة في معترك السياسة كان لها أثر بعيد في دفع مسار شاعريته وبلورة مذهبه في الأدب وفي مجمل شؤون الحياة، إذ انعطف بقوة إلى عالمه الأثير عالم الجمال والمرأة.. كما آل به الأمر إلى تسامي ذاته، حين تراءت له نفسه أنها من طينة مغايرة لسائر الناس، بل إنه سابق لأوانه حتى إنه يستبعد أن يجود الزمان بمثيل له في قابل الأيام:

هيهات يأتي طبيب شاعر غزل
مثلي، وطوع يديه أحسن الحسن
سيسكر الجيل بعد الجيل من عنبي
ويرضع النشء أشعاري مع اللبن

ومن كانت هذه حاله من الإعجاب بالذات وتضخم الأنا قلما يعجبه العجب، وأن المرأة التي يتمنى وصالها لا وجود لها في هذه الحياة:

إن التي تليق بي في حبها لم تخلق

كلا ولن تلوح في خيالي المغرق

وطبيعي إزاء هذا الاستعلاء والتفرد أن يرى المـرء نفسه وحيداً وأن يشعر في ساعة نظر وتأمل بقدر مـن الوحشة والغربة بين أهله وعشيرته مـا دام قومه لا يفهمونه ولا يقدرونه حق قـدره، وما ذلك إلا لأنه -كما يزعـم- سابق لعصره، فهـو ليس منهم وإن كان بالعيش فيهم:

وغـريـب في قـومـه مستجد

بمئات السنين يسبق عصره

ومـن قبل كان المتنبي عائشاً تحت وطأة هذا الهـم المقيم ويشعر بأنه غريب في أمته كصالح في ثمـود، وهذا أيضـاً شأن سائر النابغين.

ذلك الشاعر البارودي، الغائب الحاضر في تاريخ أدبنا المعاصر، في تفرده وتميزه وفي عنفوانـه ونرجسيته هـو نسيج وحده. فقد امتـاز باقتداره على تصويـر رغائب المرأة ونزعاتها، بعذوبة حديثها وطرافة ثرثرتها، وخفرها ودلها وإقبالها وإعراضها..

وفـوق ذلك كان يطيـب لشاعرنا الموله أبـداً أن يتبـدى لكل ذات حسـن وجمال، وهو في غمار نرجسيته الطاغية أنه الرجل الجدير بها، وأنه هو معشوقها قبل أن تكون هي معشوقته.

في شعـر البارودي قدر من عطر القدم، وفيـه أيضاً قـدر من حـلاوة القص، وراء العصر، وطرافة الحداثة.. هو سيد العشاق وهـو أيضاً سيد المنابر.. إنه العاصي الآخر الذي خالـف مسار سائر الأنهار، حين أصر على أن يسبح ضد التيار، ويمضي وحيداً في قلب الإعصار..

الهوامش:

١- نرسيس: كلمة النرجسية مشتقة من اسم العلم اليوناني نارسيس أو نرجس. وهو شخصية أسطورية في الميثيولوجيا الإغريقية، مفادها أن نارسـيس كان فائق الجمال، نظر يوماً في بركة ماء فرأى وجهه فيها ففتنه جماله ووقع في عشـق صـورته المنعكسة في صـفحة الماء.. وفي نهاية الأمر انتحر من فرط شعوره بالإحباط، إذ لم يجد استجابة لجماله ممن حولـه. وإذ ذاك حولتـه آلهة الأوليمب إلى زهرة جميلة تخليداً له وهي زهرة النرجس. وهذا المصـطلح مهم في علم النفس.

٢- أبيقور ٣٤١-٣٧٠ق.م فيلسـوف يوناني عاش في إبان القرن الرابع ق.م وفحوى فلسـفته التطلع إلى إسـعاد الذات ومتعة التأمل والسعي إلى اللذة العقلية وإقصاء الألم عن الإنسان. ولكن كثيراً ما أسيء فهمه وشاع أن قوام مذهبه طلب الملذات..



تريم.. منارة ثقافية مشرقة على مدى القرون

محمد مروان مراد ⊙

مشروع إنساني حضاري..

في عـام ٢٠٠٥ انطلق «برنامج عواصم الثقافة الإسلامية» الذي اعتمده المؤتمـر الإسلامي الرابع لوزراء الثقافة الذي عقدته الإيسيسكو في الجزائر سنة ٢٠٠٤، بالاحتفال بمكة المكرمة أول عاصمة للثقافة الإسلامية وفي إطار هـذا البرنامج الذي تتوزع أنشطتـه كل سنة على ثلاث عواصم من المناطق الثلاث: العربية والآسيوية والأفريقية، يضاف إليها العاصمة التي تستضيف المؤتمر الإسلامي لوزراء الثقافة الذي ينعقد كل عامين.

⊙ باحث سوري

يهدف البرنامج في المقام الأول، إلى نشر الثقافة الإسلامية، وتجديد مضامينها، وإنعاش رسالتها، وإلى تخليد الأمجاد الثقافية والحضارية لعدد من العواصم الإسلامية تمَّ اختيارها وفق معايير دقيقة، ومراعاة للدور الذي قامت به في خدمة الثقافة والآداب والفنون والعلوم والمعارف الإسلامية عبر مسيرتها التاريخية.

والقصد منه استثمار العطاء الثقافي التاريخي لهذه العواصم، في بناء الحاضر والمستقبل على المبادئ المستلهمة من الحضارة الإسلامية، التي هي إرث مشترك للإنسانية جمعاء، على اختلاف شعوبها، وتنوع عناصرها الفكرية وخصوصياتها الحضارية.

ففي ٢٠٠٦ تمَّ الاحتفال بكل من حلب وأصفهان وتمبكتو، وفي ٢٠٠٧ تمَّ الاحتفال بكل من فاس وطرابلس- ليبيا وطشقند وداكار، وفي ٢٠٠٨ تمَّ الاحتفال بكل من الإسكندرية ولاهور وجيبوتي.

واحتفل عام ٢٠٠٩ بأربع عواصم للثقافة الإسلامية، القيروان التونسية عن المنطقة العربية، وباكو الآذرية بمناسبة استضافتها للمؤتمر الإسلامي لوزراء الثقافة، وكوالالمبور الماليزية عن المنطقة الآسيوية، وانجامينا التشادية عن المنطقة الأفريقية.

وسيتم الاحتفال هذا العام بثلاث عواصم للثقافة الإسلامية وهي: مدينة «تريم» اليمن عن المنطقة العربية، و«دوشنبة» (طاجيكستان) عن المنطقة الآسيوية ومدينة «موروني» (جزر القمر) عن المنطقة الأفريقية.

احتفالية تريم ٢٠١٠:

تنفيذاً للقرار الذي اتخذه مجلس وزراء الثقافة في منظمة المؤتمر الإسلامي، خلال انعقاده بالجزائر في شهر كانون الثاني من عام ٢٠٠٤، والمتضمن إقامة عواصم للثقافة الإسلامية، بحيث تُرسّخ إحدى المدن الإسلامية في المنطقة العربية والآسيوية والأفريقية لتختار منها منظمة الايسيسكو (المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم) ثلاث مدن في كل عام، وتُعلن كعواصم للثقافة الإسلامية.

وجاء اختيار تريم كعاصمة للثقافة الإسلامية للعام ٢٠١٠ لتاريخها الإسلامي الحافل بالعطاء الفكري والثقافي والديني ولما عرف عنها بالوسطية والاعتدال في نشر الثقافة الإسلامية والدعوة إلى الله في

أصقاع شتى من العالم بالحكمة والموعظة الحسنة، ولما تحتويه من معالم معمارية إسلامية بارزة لعل من أشهرها مسجد المحضار المشهور بمئذنته التي يبلغ طولها ١٥٠ متراً والمبنية من الطين وبطريقة هندسية متميزة تدل على إبداع وتفوق أبناء هذه المدينة في ابتكار التصاميم الهندسية المعمارية المنسجمة وطبيعة المنطقة التي تدل على التكامل والانسجام بين الإنسان والبيئة المحيطة به.. إلى جانب أربطة العلم التي اشتهرت بها مدينة تريم والتي كانت وما زالت مناراً للعالم يأتي إليها الكثير من أنحاء مختلفة من العالم للنهل من منابع العلم المتوافرة فيها.

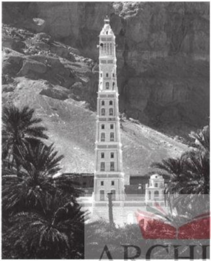
– كذلك كان العرفان بجميل المهاجرين الحضارمة وجهودهم في نشر الدين الإسلامي في أقطار آسيا وأفريقيا، مثل أندونيسيا والفيليبين وسنغافورة وكينيا وجزر القمر وغيرها.

تريم.. تاريخ عريق وتراث حضاري راق:

على مبعدة ٣٤كم شرق مدينة «سيئون» في وادي حضرموت باليمن، تنهض مدينة «تريم»، ممتدة على مساحة ٢٨٩٤ كم٢، وتحتضن ما يزيد على مئة ألف من أبنائها.

يذكر «ياقوت الحموي» في موسوعته «معجم البلدان» أن مدينة «تريم» هي إحدى مدينتي «حضرموت» –شبام وتريم– اللتين أخذت كل منهما اسمها من قبيلة سكنت فيها، أما في «تاج العروس» فيعيد الزبيدي الاسم إلى باني المدينة «تريم بن حضرموت»، وينسب الباحث سعيد عوض باوزير وعدد من مؤرخي حضرموت هذا الاسم إلى أحد ملوكها في العهد السبئي وهو «تريم بن حضرموت بن سبأ الأصغر».. ويعيد الباحثون تأسيس المدينة إلى العهد السبئي (القرن الرابع قبل الميلاد).

..يتوقف زوار المدينة في بعض أطرافها عند أطلال سورها القديم الذي شيّده السلطان «عبد الله بن راشد القحطاني» ٦٠١هـ–١٢٠٤م. وقد شهد السور في عهود مختلفة الهدم والتجديد، إذ جرى هدمه وتجديده في عهد السلطان «بدر بن محمد الكثيري» (٨٩٥هـ–١٤٨٩م)، كما أعيدت عمارته بشكل سليم ودقيق في عهد «محمد بن أحمد بن راصع» (٩١٣هـ–١٥٠٧م) بعد أن هدم في عهد سلفه الوالي «عبد الله بن



راصع» (٩١٠-١٥٠٤م)، وفي هذه المرة أنشئت فيه ثلاثة أبواب كبيرة من جهات ثلاث. وجرى تجديد السور في عهد الدولة الكثيرية الثانية وتوسيعه، وأقيمت في جهته الجنوبية بوابة ضخمة وبوابات فرعية في الجهات الأخرى.

ومثّل السور في مطلع القرن العشرين حداً فاصلاً بين الدولتين الكثيرية والقعيطية، حيث شمل نفوذ الأولى قرى «تريم وسيئون وتريس ومريمة والغيل» والتي تقطنها القبائل الشنفرية بينما امتد نفوذ الدولة القعيطية في باقي مناطق حضرموت وقرى تريم التي تسكنها قبائل آل تميم.

- **القلاع والحصون أمثلة فن العمران الحربي:** تقود الجولة في مدينة «تريم» والقرى المجاورة لها إلى مجموعة من القلاع والحصون التي شيّدت فيها بهدف الحماية ورصد المغيرين، كما اتخذت منها الدول المتعاقبة على حكم المدينة مقراً لها، وقامت تلك القلاع على السفوح المرتفعة في المنطقة، واشتملت على أبراج المراقبة وكوات في الجدران يراقب المدافعون من خلالها تحركات العدو، ويتصدون له بأسلحتهم، وضمت القلاع مستودعات لخزن المواد الغذائية والعتاد، مما يؤمن للمدافعين الصمود لزمن طويل عند الحصار.

وقد بقيت هذه القلاع والحصون أمثلة على فن العمران الحربي، ومن هذه الحصون:

حصن الرناد، عوض، الدكين، نايف، مطهّر، العز، فلوقة، وغيرها، وإن كان أشهرها «حصن الرناد» في وسط المدينة،

وكان قد بنـي قبل البعثة النبويـة المباركة بأربعة قرون، ورعته يد الصيانة والترميم في عهود مختلفة، في عهد كل من السلطان «عبد الله بـن راشد بن قحطـان» ١٢٠٣م، وعهد حاكم «تريم» محمد بن محسن الكثيري، عام ١٠٣١، حيث تمت إعـادة بناء أقسام منه.. كما بدأ العمل في عام ٢٠٠٦ ببرنامج جديد لترميم كامل القصر.

- قصـور «تريم» تـراث معمـاري متألق:

ويتنقل زائر «تريم» بين العديد من القصور الجميلة المبنية بالطين والخشب والخامات المحلية، وتعدّ هذه القصور شاهداً على فن العمـارة الطينية التي برع فيها أبناء «تريم» وعلـى تطور الحركـة العمرانية في المدينة، وقـد كان من أهم عوامـل ازدهارها هجرة الحضارمة إلى شـرق آسيا بداية من القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) وتنافست على تشييدها أسر غنية من بينها: آل كاف، وآل بن يحيى، وآل العيدروس، وآل بن سهل، فتميزت منهـا قصور: عشة ودار السلام، وقصر القبـة، والطائف والرياض، التواهي، سلمانة، بن علي، باحواش وغيرها، وظلت هذه القصور علـى الرغم من توالي السنـين، معالم تراثيـة وتاريخية، وإن كانت صـروف الأحداث قد مرّت عليها، فتهدمت بعضـ أقسامهـا، وبقيت تترقـب الرعاية والصيانـة، وهو ما تمّ مـع قصر «عمر بن شيخ الكاف» والمعروف بقصر «عشة» والذي شيّد في عام ١٩٣٢، وما يزال ماثلاً كنموذج راق لفن البنـاء بالطين، ومحتفظاً بزخارفه الجميلـة، ومنحوتاتـه الخشبيـة، ونوافذه الزجاجية المنقوشـة، ويلفت الانتباه خاصة سقف الغرفة الوسطـى في الطبقة الثانية، وقـد كسيت بالمرايا، فأضفـت على الغرفة مشهداً آسراً.. وقـد حظي القصر باهتمام المسؤولـين، فنفّذ فريق عمـل مشترك بين هيئة الآثار اليمنية، وجمعية التاريخ والتراث في «تـريم»، وجامعـة كولومبيـا الأمريكية، برنامجـين لترميم القصر، وعملية ترميم له بالصور الرقمية والمساقط الهندسية.

- مساجد «تريم» معالم إسلامية عريقة:

دخـل أبنـاء حضرموت في الإسـلام طوعاً وقدمت وفودهم علـى النبي الكريم (صلى الله عليـه وسلم) لمبايعتـه في المدينة المنورة في السنة العاشـرة للهجرة، وشهدت «تريم» حصـار المرتدين للمسلمـين فيها في عهد الخليفـة «أبي بكـر الصديق» الـذي أوفد «المهاجر بـن أبي أمية» و«عكرمـة بن أبي

جهل» فتم لهما النصر وفك الحصار عن المدينة.

وتشتهر «تريم» بكثرة مساجدها وعلمائها، وقد بلغ عدد المساجد حوالي ٣٦٠ مسجداً. بقي منها إلى يومنا مسجد الوعل المشيد في عام ٤٣هـ- ٦٢٢م على يد التابعي الكريم أحمد بن عباد بن بشر وتجددت عمارته على يد الشيخ علي بن أحمد الخطيب.

ويعدّ مسجد «المحضار» بمنارته السامقة (١٧٥ قدماً» من أبدع المعالم العمرانية في «تريم» ويعود الفضل في بنائه إلى الشيخ «عمر بن الرحمن السقاف (٨٢٣هـ-١٤١٩م)، كما يعود الفضل إلى العلامة أبو بكر شهاب المتوفي ١٢٦٢هـ بتوسعته وبناء مئذنته التي تعدّ آية في فن البناء الحضرمي، وترتفع إلى حوالي ٤٦ متراً بشكل مربع خلافاً لبقية المآذن القديمة الدائرية..

- النهضة الفكرية والعلمية: شهدت مدينة «تريم» نهضة علمية في وقت مبكر من تاريخها ومثّلت منارة فكرية يشد إليها الطلاب الرحال، لينهلوا على أيدي شيوخها علوم القرآن الكريم والسيرة المطهرة وعلوم الدين والأدب.. ومن أبرز علماء تريم وشيوخها: العلامة عبد الله بن علوي الحداد وأبو بكر بن شهاب ومن العلماء الحاليين السيد سالم الشاطري وعلي مشهور بن حفيظ وأخوه عمر بن محمد بن حفيظ وعلي زين العابدين الجفري والشيخ علي سالم بكير وهناك آخرون. وقد ساهم أهل تريم بنشر الدين الحنيف في العالم وخصوصاً جنوب شرق آسيا والهند وأفريقيا ومن أشهر العائلات فيها عائلة الكاف والتي ينتمي إليها الشاعر العملاق الفذ حداد بن حسن وحفيده الشاعر المبدع (الذي لم يأخذ حقه من الاهتمام والتقدير) (عبد القادر الكاف) والحداد وآل بلفقية والكثير من العائلات مثل الكاف والخرد والعيدروس وابن سميط وباسلمه والعطاس وباجبير وبازرعة وباشعيب والخطيب وبافضل.

في القرن الثالث الهجري- التاسع الميلادي ظهرت في «تريم» (معلامة- كتّاب) باغريب، ومعلامة باحرمي، وفي القرن السادس الهجري تأسست زاوية الشيخ «سالم بافضل» لتعليم علوم الفقه، ثم تلاها إنشاء زاوية قبة أبي مريم لتحفيظ القرآن الكريم، ومثّل إنشاء «رباط تريم العلمي» عام ١٣٠٥هـ- ١٨٨٧م تقدّم الدور التوجيهي لمدينة «تريم»

إذ تمَّ تخريج عدد من الدعاة الذين توجهوا إلى بلدان شرق آسيا وشرق أفريقيا، ليقوموا بنشر الدعوة الإسلامية وتعزيزها في تلك البلدان، ثم ظهر أول صرح علمي حديث وهو «دار المصطفى» للدراسات الإسلامية عام ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م، فوفدت إليه جموع الدارسين من اليمن وأرجاء العالم، لتنهل من حلقات الشيوخ علوم التفسير والحديث والفقه والسيرة واللغة العربية وتتبع لها «دار الزهراء» للدراسات الإسلامية الخاصة بالإناث.

وتوالى قيام المعاهد العلمية الحديثة مثل كلية الشريعة ومعهد الحداد للعلوم الشرعية التابعين لجامعة الأحقاف الأهلية (١٩٩٣م). وازدهرت مع الأيام حركة التعليم الحكومي فتأسست في «تريم» ٣٩ مدرسة للتعليم الأساسي، و٧مدارس للتعليم الثانوي، ويتعلم فيها آلاف الطلاب والطالبات مختلف أنواع العلوم والمعارف.

-**المكتبات ومراكز البحوث:** لا بد لمن يتتبع الحركة الفكرية في مدينة «تريم» أن يتوقف عند معالم ثقافية هامة فيها، وأن تدهشه تلك الرعاية التي يحظى بها إنشاء المكتبات العامة، باعتبارها مناهل للفكر والمعرفة، وقد توالى ظهور المكتبات في المدينة تباعاً، فكانت «مكتبة الأحقاف» للمخطوطات التي تشتمل على كنوز نادرة من مخطوطات التراث اليمني والعربي» والتي يجد فيها الباحثون صوراً راقية للتقدم العلمي في الحضارة الإسلامية. وقد تمَّ إنشاء المكتبة عام ١٩٧٢م من مجموعة كتب ومخطوطات المكتبات الأهلية التي أوقفها على طلاب العلم أصحابها من آل الكاف وآل يحيى وآل ابن سهل وآل الحداد ورباط تريم وآل الحبشي والعيدروس من الحزم ومكتبة السلطان القيعطي في المكلا ومصادر أخرى وهي تحوي أكثر من ٦٢٠٠ مخطوطة في التفسير والحديث والفقه والتصوف والتراجم والسير والتاريخ واللغة والطب والمجاميع (مخطوطات تحوي أكثر من نص وموضوع) يعود معظم هذه المخطوطات إلى القرن العاشر والحادي عشر الهجري ومن أقدم المخطوطات فيها نسخة من البيان في تفسير القرآن الجزء الخامس لأبي جعفر محمد بن الحسن الطوسي نسخت عام ٥٩٥هـ بخط نسخ مهمل ونسخة من الجزء الثاني من كتاب قانون في الطب لابن سيناء نسخت سنة ٦٣٣هـ وبها حواشي منقولة من نسخة

المؤلف ونسخة لخمسة أجزاء من الدر المنثور في التفسير الجليل للجلال السيوطي نسخت عام ٨٩٧هـ بالخط المملوكي المذهب وعليها إجازات بخط المؤلف ونسخة من جزأين بخط يديه مذهب لكتاب الشفا بتعريف حقوق المصطفى للقاضي عياض نسخت سنة ٧٦٣هـ إضافة إلى ١٦٠٠ مطبوعة.

وقد جرى في عام ١٩٧٧ تقسيم مكتبة الأحقاف إلى قسمين: ضم الأول المخطوطات وخصص القسم الثاني للمطبوعات. وتأسست في «تريم» عام ١٩٩٥ مكتبة «مسجد خرد» للمطالعة، وفيها الكثير من المؤلفات النادرة والمراجع القيمة. وظهر عام ٢٠٠٢م «مركز النور» للدراسات، الذي يؤدي دوراً هاماً في مجال تحقيق ونشر أمهات كتب العلوم، وييسر للباحثين الحصول على كتب التراث والمراجع العلمية.

- لقد ظلت مرافق الفكر في مدينة «تريم» من كتاتيب وزوايا ومعاهد وجمعيات خيرية، مراكز إشعاع وتنوير باهرة، مما مكنّها أن تؤدي دورها التعليمي والثقافي في طوال السنين، وكذلك الأعياد الدينية والمناسبات الاجتماعية، ويشارك فيها الجمهور بمختلف طبقاته، فتعكس روح المحبة والتعاون والأصالة العربية الإسلامية، على أنه إذا كانت تفاصيل كثيرة عن مدينة «تريم» مجهولة المعالم لدى الكثيرين في الوطن العربي والعالم الإسلامي، ودورها الثقافي غائباً عن الأضواء، فإن اختيار المدينة عاصمة للثقافة الإسلامية عام ٢٠١٠م، سيغدو احتفالية تاريخية للكشف عن وجهها المضيء، وقسماته الفكرية، ويقدّمها للناس منبراً هاماً من منابر الحضارة الإسلامية، يتألق في موكب العواصم الثقافية الإسلامية، ويملأ النفوس اعتزازاً بماضي الأجداد، وعزيمة الأجيال على المضي في دروب المعرفة والعطاء العلمي الخلاق.

المصادر:

- فعاليات احتفالية تريم ٢٠١٠- وزارة الثقافة- اليمن.

- تريم عاصمة الثقافة الإسلامية ٢٠١٠- عبد الكريم صالح العامري- المجلة العربية (٣٩٥)- كانون الأول ٢٠٠٩.

آفاق المعرفة



ظاهرة الاحتباس الحراري

عبد العزيز إسماعيل أحمد ⊙

تشـكل ظاهـــرة الاحتباس الحـــراري مشكلة بيئية عالميـــة خطيرة تهدد البشرية وتؤرّق مضاجع علماء البيئة والمناخ نظراً لما يترتب عليها من مخاطر تتسبّـب في تغيير خارطـــة الحياة على اليابسة والماء علـــى حدٍّ سواء، وهي: «ظاهـــرة طبيعية بدونها قد تصـــل درجة حرارة سطـــح الأرض إلى ما بين (١٩و١٥) درجـــة سلزيوســـ تحت الصفـــر، حيث تقوم الغـــازات التي تؤدّي إلى وجـــود هذه الظاهرة (غازات الصّوبة الخضـــراء) والموجودة في الغلاف

⊙ أديب ومحامي سوري.

العمل الفني: الفنان جورج عشي.

الجـوي للكرة الأرضيّـة بامتصاص الأشعة تحت الحمراء التي تنبعث من سطح الأرض كانعكاس للأشعّة السّاقطة على سطح الأرض من الشمس وتحبسها

في الغـلاف الجـوّي الأرضـي وبالتالي تعمل تلك الأشعّة المحتبسة على تدفئة سطح الأرض ورفع درجة حرارته».

لقد اتفق العلمـاء في قمّة الأرض التي عقدت في البرازيل عام ١٩٩١م على ضرورة الإقلال من حرق الوقود ونفث غاز الكربون في الجـو تحاشيـاً لتزايـد ارتفـاع درجة الحرارة لكوكبنا الأرضي، فإنّ كل ما يجري على الأرض هو من صنع الإنسان، يقول الله تعالى في كتابه العزيز: (ظهر الفساد في البرّ والبحر بما كسبت أيدي الناس ليذيقهم بعض الذي عملوا لعلّهم يرجعون) الروم:٤١.

وتتميّـز غازات الاحتباس الحراري كلها وخاصّةً غاز ثاني أكسيد الكربون بامتصاص الأشعّة تحت الحمـراء، وتعمل بذلك عمل البيت الزجاجي فتسمـح للطاقة الشمسيّة (الضوء المرئي) بالوصول إلى سطح الأرض، وتمتصـ الأشعة الحراريـة الطويلة الموجة (الأشعّـة تحـت الحمـراء) الصـادرة عن الأرضـ وبذلك تبقى هــذه الأشعّة حبيسة جو الأرض، وبزيادة تراكيز غازات الاحتباس الحراري، وعلى وجه الخصوص ثاني أكسيد الكربون والميثان، تزداد درجة حرارة الأرض بسبب زيادة امتصاص الإشعاعات الحراريّة المنعكسة عن سطح الأرض والاحتفاظ بها.

ولقد أوضحت الدّراسـات أنّ غاز ثاني أكسيد الكربـون مسؤول عـن نحو (٦٤٪) مـن مشكلة الاحتباس الحـراري، أمّا نسبة (٣٦٪) الباقية فمسؤول عنها غازات أخرى تمتلـك خصائص الاحتباس الحـراري وأهمّها الميثان وأكسيد النتروجين ومركبات الكلوروفلوركربون والأوزون، وتعتبر الولايات المتحدة الأمريكيـة الملوّث الأوّل في العالم إذ تبلـغ إطلاقاتهـا من ثاني أكسيـد الكربون نحو ربع إطلاقـات العالم، ولها حق النقض «الفيتـو» في المصادقة على اتفاقيّة «كيوتو» التي تتطلّب مصادقة (٥٥) دولة تنتج (٥٥ ٪) من مجموع الانبعاثات العالميّة، وتلزم اتفاقية كيوتو الولايات المتحـدة بخفض انبعاثاتها من ثاني أكسيد الكربون بمعدّل (٧ ٪) حتى عـام (٢٠٠٨- ٢٠١٠ م) ولم توافق الولايات المتحدة على ذلك.

• **مصادر غازات الاحتباس الحراري:**

يقول الدكتور عمر أبو عون: لقد دلّت الدراسات التحليليّة لغاز ثاني أكسيد الكربون التي أجراها العلماء لسنين طويلة على تزايد نسبة تركيزه منذ عصر الثورة الصناعيّة وبسبب نشاط الإنسان، فقد ازداد تركيزه بين عامي (١٨٧٠-١٩٩١م) بنسبة (٢٣٪)، وأيضاً تزداد درجة الحرارة ويعزى هذا الأمر إلى تزايد استهلاك الوقود الأحفوري وإزالة الغابات وحرقها وخاصّةً في المناطق المداريّة، ويمكن لنسب غاز (CO_2) أن تتزايد حسب اعتقاد العلماء إلى الضعف بين عامي ٢٠٣٠-٢٠٥٠م في حال استمرّت نسبة استهلاك الوقود الأحفوري كما هي في الوقت الرّاهن. وإنّ ارتفاع الحرارة الموجودة في كوكب الزهرة يعود إلى غاز ثاني أكسيد الكربون المشبع الذي يسمح بدخول أشعّة الشمس ولا يسمح بخروجها، الأمر الذي جعل درجة الحرارة على كوكب الزهرة تصل إلى (٥٠٠) درجة مئويّة.

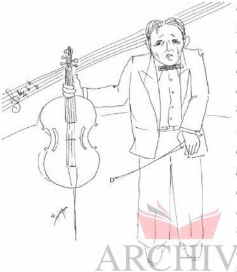
أمّا الغاز الثاني الذي يساهم في رفع درجة الحرارة فهو (الميثان) ويتولد بالدرجة الأولى عن التحلل البكتيري للمادّة العضويّة، وخاصّةً في مكبّات النفايات، وحقول الأرز، وفي أحشاء الماشية (الأبقار)، والنّمل الأبيض، كما يتولد عن طريق الأخشاب، وقد ازدادت نسبة تركيز الميثان بسبب ازدياد عدد السكان بفعل النشاطات البشرية، ويتزايد وجود الميثان في الجو بأسرع من تزايد ثاني أكسيد الكربون ويبلغ معدّل التزايد الوسطي إلى (٢٪) سنويّاً في الوقت الرّاهن.

وكذلك مركّبات الكلوروفلوركربونيّة والتي تستعمل في التبريد لها دور كبير في تسخين الأرض حيث أنّ كل جزيء منها له قدرة على احتباس الحرارة أكثر من جزيئات ثاني أكسيد الكربون بـ (١٥) ألف مرّة، كما أنّها مسؤولة عن تدمير طبقة الأوزون فقد ازدادت المستويات من هذه المواد بنسبة خمسة بالمئة في السنة.

ويمكن للأوزون (O_3) الموجود في الطبقة الملامسة لسطح الأرض أن يساهم في رفع درجة الحرارة بنسبة (٧ ٪) ومصدره قطاع النقل.

ولكن، كيف تزداد الغازات في الغلاف الجوّي ؟

يعتقد العلماء بأنّ استخدام المحروقات والأنشطة البشريّة الأخرى هي المسبب



الرئيسي لزيادة غازات البيوت الزجاجية مثل غاز ثاني أكسيد الكربون وعلى الرغم من أنّ عمليات التمثيل الضوئي في النبات وتحلل المواد العضويّة تطلق عشرة أضعاف من غاز ثاني أكسيد الكربون في الغلاف الجوّي إلا أنّ ذلك كلّه في تناسق مع النظم البيئية على الأرض قبل الثورة الصناعية، وما حصل في القرون الأخيرة هو زيادة إنتاج ثاني أكسيد الكربون من أنشطة البشر، فحرق الطاقة لتسيير السيارات، وتشغيل المصانع والمعامل المختلفة مسؤول عن (٨٠٪) من زيادة ثاني أكسيد الكربون وزيادة الميثان وأكسيد النيتروز فيرجع السبب فيها لزيادة التصحّر، ومكبات القمامة المختلفة، والتعدين، وبعض الغازات الأخرى مثل الكلوروفلوروكربونات تنتج بسبب صناعة الرّغاوي وعمليات التكييف والتبريد والتجميد.

إنّ زيادة تلك الغازات بسبب تدخّل البشر ونشاطهم غير المتقن قد يؤثر على الغابات والمحاصيل المختلفة ويهدّد صحة البشر والحياة البريّة والبحريّة.

• **أسباب تزايد ظاهرة الاحتباس الحراري:**

١- الزيادة في استهلاك الوقود الأحفوري (البترول والفحم والغاز الطبيعي) نتيجةً لزيادة الأنشطة المدنيّة الحديثة حيث تطلق في الهواء (٢٠) ألف مليون طن من (CO_2) سنويّاً وهذه الكميّة تزداد عاماً بعد عام.

٢- قطع الأشجار واستخدامها في صناعة الأوراق والأثاث وغير ذلك من صناعات كثيرة، لأنّ الغابات تستهلك كميات هائلة من (CO_2) بعكس الأرض الزراعية التي حلت محل الغابات والتي ليست جديرة في تخليص الجو من (CO_2) كما تفعل الأشجار الضخمة.

٣- زحف الصحارى (التصحّر) على الأراضي الزراعية وانطلاق كميات كبيرة من غاز CO_2 من النبات والحيوان.

٤- ازدياد المصادر التي تنتج الميثان والتي تعتمد على النشاط الإنساني حيث تمّ التوسع في زراعة الأرز، وتربية الأبقار.

٥- تزايد استخدام مواد الكلوروفلوروكربونيّة في معدات التبريد والتكييف والمواد الرغوية.

• **نتائج خطرة وآثار مرعبة لظاهرة الاحتباس الحراري:**

دلّت الدراسات العلمية أنّ لظاهرة الاحتباس الحراري وارتفاع الحرارة فوق الأرض تأثير كبير على الحياة، ويؤثر ارتفاع الحرارة تأثيراً مباشراً على الإنسان فقد يؤدي إلى زيادة الموت وإلى الكثير من الأمراض كما يؤدي لإرهاق الجهاز التنفسي، والمعلومات الإحصائية تفيد اليوم بأنّ معدّل الوفيّات يزداد في الأيام التي ترتفع فيها الحرارة فما بالك عندما ترتفع الحرارة على مدار السّنة، كما يؤدي ارتفاع درجات حرارة الأرض إلى انتشار الأمراض السارية المنقولة بالبعوض والحشرات الأخرى فالملاريا والحمى الصفراء وكذلك أمراض الكوليرا، وأمراض التسمّم الغذائي كالسلمونيا والشيقيلا، وبسبب ارتفاع الحرارة ترتفع نسبة الإصابة بضربة الشمس ويؤدي إلى خسارة المزيد من الثروة الحيوانيّة.

إنّ درجات الحرارة المتزايدة ستؤدي إلى ضغوط نفسية وجسدية، وإلى ضحايا بشريّة، وقد مات المئات من الأشخاص في موجات الحر التي اجتاحت شمال شرق أمريكا وغربها الأوسط، وكذلك آلاف الأشخاص المسنين في فرنسا عام ٢٠٠٣، ونتيجةً لزيادة درجة حرارة الأرض ستتوسّع حدود المناطق الاستوائيّة والمدارية، كما يمكن أن تتحول بعض الأجزاء من المناطق المعتدلة إلى مناطق شبه مدارية مما يعني إمكانية انتشار أمراض المناطق الاستوائية والمدارية إلى مناطق جديدة لم تعرف فيها من قبل، كما يتوقع انتشار البعوض والحشرات

الناقلة للأمراض إلى مناطق جديدة كان يحول انخفاض درجات الحرارة دون انتقالها إليها، كذلك يمكن للتغيرات المتوقعة في درجات الحرارة أن تؤدي إلى اضطرابات في توفير الغذاء والماء، وأن تدفع السكان إلى الهجرة ما يؤدي إلى مزيد من الاكتظاظ والمشكلات الاجتماعيّة، وعدم الاستقرار.

وتشير التوقعات إلى أن ارتفاع درجة حرارة الأرض بمعدّل ثلاث درجات مئويّة سيترافق بانخفاض في كميات الأمطار بمعدّل نحو (١٠٪) وخاصّةً في المناطق الجافّة وشبه الجافّة، كما سينخفض مخزون المياه السطحية والجوفية ليس بسبب انخفاض كميات الأمطار فقط وإنما بسبب زيادة التبخّر التي تؤدي لانخفاض كمية مياه الجريان السطحي، وفي مخزون المياه اللازمة للزراعة والصناعة ومياه الشرب وستسوء نوعيّة المياه بسبب ملوحتها، كما أنّ مستوى سطح البحار والمحيطات سيرتفع بزيادة درجة حرارة الأرض وذلك بسبب ذوبان قسم من الجليديات القطبية وفي المحيطات، وستنخفض كثيراً كمية الأشعّة الشمسية التي تعكسها الجليديات إلى الفضاء الخارجي، والتي ستمتصّ عندها من قبل الأرض، وهذا سيؤدي إلى تسارع ارتفاع درجة الحرارة، وارتفاع في مستوى البحار والمحيطات، وتشير الدراسات إلى أنّ مستوى سطح البحار والمحيطات سيرتفع بمعدّلات قد تصل إلى (٩٥) سم في نهاية القرن (٢١)، وبما أنّ ثلث سكان الأرض تقريباً يعيشون ضمن الـ (٦٠ كم) من السواحل لذلك فإنّ ارتفاع مستوى البحار والمحيطات سيسبب هجرات جماعيّة ومشاكل جادّة للمدن الساحليّة، فمثلاً سيؤدي ارتفاع مستوى البحار بمعدّل ٥٠ سم إلى إغراق جزء من الدلتا في مصر ذات الكثافة السكانية العالية، وستغرق مساحات شاسعة من بنغلادش والصين والهند وغيرها، وستغمر الأمواج العاتية ما يقارب (٣٠٠) جزيرة من المحيط الهادي وسيزداد عنف وتواتر العواصف التي ستدفع بمياه البحار إلى أراضٍ داخلية مخرّبة بذلك الممتلكات والأراضي الخصبة وستختفي ملايين الهكتارات من المستنقعات الساحلية والتي تشكل مواقع تكاثر العديد من أنواع الأسماك والطيور وغيرها، هذا وستهدد المنشآت الساحلية كالجسور ومصدّات المياه والمرافق المرفئيّة والتي ستكلف حمايتها نفقات باهظة، كما سيزداد

تـآكل الشواطىء وتسرّب الميـاه المالحة إلى الخزانات الجوفيّة.

وتحت عنوان «الاحتباس الحراري يؤثر على محصول الأرز في الفلبين» قالت دراسة علميّة أعدّها باحثون فلبينيون أنّ الاحتباس الحـراري يقلل مـن إنتاج محصـول الأرز، ودرس الباحثون محصـول الأرز في الفلبين على مـدى (١٢) عاماً إضافة إلى التغير في درجة الحرارة على مدى (٢٥) عاماً للتوصل إلى هـذه النتيجـة، ولاحظ الباحثـون أنه كلما ارتفعت الحرارة درجة واحدة انخفض المحصول بمعـدّل (١٠٪) وهذا يعـدّ أمراً خطيراً حيث أنّ الأرز هـو الغذاء الرئيسي للعـدد الأكبر مـن سكان العـالم، ويجب أن يزيـد إنتاج الأرز بمعدّل (١٪) سنوياً ليكفي طلب سـكان الأرض الذيـن يتزايدون كما أنّ ارتفاع درجـة الحرارة في بعض المناطق سيجعـل من أرضها غير جيّدة لزراعة الأرز وسيجعل مناطق أخرى غيرها مكاناً صالحاً لزراعته.

• اختفاء جـزر في المحيط الهادي نتيجةً للاحتباس الحراري:

جددت هيئات دوليـة تحذيراتها بشأن تردّي الوضع البيئي في جزر المحيط الهادي، حيث تتوقـع تقارير أنّ ظاهـرة الاحتباس الحـراري قد تقضي على جزر بكاملها وأن المياه بدأت فعلاً في التسرّب من تحت الرمال مخلّفةً ورائها بحـيرات بما ينذر بفيضانات كارثيـة، ووفقاً لعلمـاء في الأرصاد الجوية فإنّ جزيرةً غير مأهولة اختفت تماماً بفعل حركة موجات المياه، وارتفاع مستوى البحر العائد أساساً لارتفاع درجات الحرارة، وفي جزيرة (فونوفاتي) عاصمة أرخبيل (توفالو) التهـم البحر أجـزاء مهمّة مـن السّواحل، وقال باحث في الأرصـاد الجويّة أنّ جزيرة غير مأهولة قريبـة منها اختفت تماماً عام ١٩٩٧ وبدورهـا فقـدت دولـة (كيريباتي) جزيـرة صغيرة تقع في (تاراوا)، فيما قضى ارتفاع مستوى البحـر على عشرات المنازل والمساحات في (ماجـورو) عاصمة أرخبيل جـزر مارشال، أمّا في (كسـراوي) التابعة لـ (مكرونيزيا) التي تعتبر وضعها أفضل، فإنّ سكانهـا قالوا إنهم لم يروا في حياتهم أعنف من عواصف السنوات الأخيرة، وفي (توفالو) يجـري رئيس الـوزراء (ساوفاتو سوبوانغا) محادثـات مـع نيوزيلنـدا للحصـول على موافقتهـا لاستقبال سـكان الجزيرة البالغ عددهـم (١١) ألفاً في حـال هدّدتها كارثة بيئيّة تبدو في حكم المنتظر.

المراجع:

١- شبكة الإنترنت- موقع فلك www.falak.ae
٢- د. عمـر أبـو عون (ظاهرة الاحتباس الحراري ومسـتقبل العـالم) مجلة المعلم العربي العـدد (٤) لعام ١٩٩٨ م- دمشق.
٣- د.مهندس. بسام مهنا (الاحتباس الحراري وتأثيراته) جريدة تشرين- العدد ٨٩٥٦ - دمشق.
٤- شبكة الإنترنت- موقع greenline.com - (الاحتباس الحراري فناء للبشريّة).
٥- مجلة (علوم وتكنولوجيا) الكويتية- العدد ١١٦ أغسطس- سبتمبر ٢٠٠٤ م.
٦- مجلة (العربي الحر) من موقعها على شبكة الإنترنت www.freearabi.com.

آفاق المعرفة



المنهج النفسي وصراع التأصيل النقدي

أحمد أنيس الحسون ۞

«كانت الناس تسأل في أواخر القرن التاسع عشر: كيف لاءم الفرد بين نفسه وبين الدنيا، أم الآن فأول ما نسأل:كيف لاءم الفرد بينه وبين نفسه؟» إميل لدفج قبل الدخول إلى المنهج لابد من الإشارة السريعة إلى النفس تاريخياً، ففي علم النفس يتحدد لنا معنى النفس «psycology» وذلك من حيث علاقتها بالجسم .لقد ركز أرسطو في تعريفه للنفس بأنها «كمال أول لجسم طبيعي آلي ذي حياة بالقوة[1]» أثار هذا التعريف فيما إذا كانت

۞ كاتب وناقد سوري.

(ع ف) العمل الفني: الفنان مطيع علي.

النفس جوهراً مستقلاً بذاته أو هي من الجسم بمثابة الصورة، ففي تعريف أرسطو للنفس بأنها مع الجسم مركب واحد يشبه العلاقة بين الشمع والطابع المطبوع فيه. أما أفلاطون: «فقد ذكر أن النفس جوهر لا مادي يوجد بدون الجسم وقبله، ويحل فيه، ويوجد بعد الجسم، والنفس بذلك جوهر خالد[1]» وعلم النفس علم واسع شامل لكل أنشطة الحياة، فهناك علم نفس حربي، وعلم نفس سياسي، وهندسي، وطبي، وصناعي، وإداري، وتربوي..إلخ فمنذ أن عرف الإنسان شعار (اعرف نفسك) تصدى الأعلام لهذا العلم وصنعوا له تاريخه. وباختصار علم النفس هو: «علم الخبرة والسلوك فبعض العلماء يهتمون بدراسة الخبرة في حين يهتم بعضهم الآخر بدراسة السلوك كما يهتم فريق ثالث - وهو الغالبية- بدراستهما معاً وكلهم ينظرون إلى السلوك والخبرة بوصفهما تكيف العضوية بالنسبة للمؤثرات التي تقع عليهما[2]».

نشأة المنهج النفسي وأهمّ أعلامه:

عندما نذكر التحليل النفسي، نتذكر اسماً لامعاً كان له السبق في هذه الخطوة؛ وهو الطبيب النمساوي سيجموند فرويد.

وذلك عندما انتقل بدراسته من الدراسة العصبية إلى الدراسة النفسية، وذلك في أخريات القرن التاسع عشر. ولد في النمسا ١٨٥٦م ومات بلندن ١٩٣٩م نشأ في أسرة يهودية برجوازية، ترعرع في بيت مزدحم مع أخوة له من أبيه فقط، درس فلسفة هيربرت واتجه إلى دراسة الطب، حصل على الدكتوراه في الخامسة والعشرين، وتابع تعليمه في باريس[3]. تحول من الدراسة العصبية إلى النفسية؛ عندما لاحظ أن ثمة أسباب غير عصبية وغير عضوية للأمراض النفسية. جوبه بداية الأمر بمواجهة عنيفة، من الباحثين السيكولوجيين، لكنه استمر وأصبح له تلاميذ، ويعتبر أول من حاول في جعل علم النفس أيديولوجية تقول برأي في كل موضوع ولها حلول لكل مشكلة وتفسر كل نشاط يقوم به الإنسان[4]. طبق نظريته على الأحلام وأشكال العصاب والعقد النفسية؛ بل طبقها على الدين والمأثور الشعبي والأدب والطرائف. «يرتبط اسم فرويد بمفهوم التحليل النفسي على الرغم من وجود مدارس واتجاهات مختلفة في التحليل النفسي، أبرزها: (علم النفس التحليلي) ليونغ و(علم النفس الفردي) لأدلر، والمدرسة

الجشطالتية»[٥]. النفس الفرويدية معقدة ومتداخلة، حيث ركز التحليل النفسي على المكبوت والطفولة الجنسية؛ تلك التي يراها فرويد أساس الأمراض العصابية، على أن لكل فرد دوافع غير منظورة والأحلام هي تعبير عن تلك الرغبات الدفينة، وبذلك فالعصاب أصله كامن في الماضي، وفائدة التحليل النفسي كشف تلك المسببات النفسية للأمراض الجسدية. تابع تلاميذ فرويد أبحاثه ومنهم من عارضه ك يونغ، ومن تلاميذه أدلر. يعتبر فرويد الأب الفعلي للمنهج النفسي ومن أبرز أعلام هذا المنهج الذين واصلوا تطبيق نظرية فرويد في التحليل النفسي على الأدب؛ حيث وجدوه مادة ثرية ،أقول هم: شارل بوزدوان في تحليله لفكتور هوغو، وماري بونابرت درست قصص أدغار ألان بو، وشارل مورون في تحليله لمالارميه، وجاك لاكان الذي جمع بين النقد النفسي والنقد البنيوي[٦]. ونشير بإيجاز إلى:

١- ألفرد أدلر (١٨٧٠- ١٩٣٧) مؤسس علم النفس الفردي ،ولد في فيينا من أسرة متوسطة.

٢- لويد مورجان (١٨٥٢- ١٩٣٦) بريطاني.

٣- يوحنا موللر(١٨٠١- ١٨٥٨) ألماني، قيل إنه أبو علم الفسيولوجيا

٤- كارل جوستاف يونغ، من أكبر علماء حركة التحليل النفسي، ويعتبر مع أدلروفرويد الأعمدة الثلاثة في الحركة، خالف فرويد في معظم الأحيان، وهو سويسري مسيحي معروف بتقواه وأسرته متدينة، أبوه كان قسيساً وأمه شديدة الورع.

التفسير النفسي للأسطورة:

في الأسطورة آراء متشعبة ومختلفة إلى حد التناقض. يقول الدكتور عبد الحميد يونس:«من العسير أن نضع تعريفاً للأسطورة يجمع عليه العلماء المتخصصون، ذلك لأن الأسطورة واقع ثقافي ممعن في التعقيد، تختلف حوله وجهات النظر[٧]» ونسب رثفين إلى القديس أوغستين أنه يعرّف الأسطورة بشرط ألا يسأله أحد عنها؛ أما إذا سئل فسيقع في حيرة أثناء تفسيرها . والأسطورة في الاستعمال الدارج تعني ما ليس له وجود في الواقع أو ما يناقض الواقع. ومن الدراسات الأنثروبولوجية الهامة برزت المدرسة التطورية، ومن علمائها السير جيمس جورج فريزر الذي حدّد التطور بثلاث مراحل؛ الأولى هي السحرية عندما رأى

الإنسان نفســه باستطاعته التأثير على ما حوله فمارس السحر؛ والمرحلة الثانية هي الدينية، حيـث اكتشف الإنسان أن تعاقب الفصـول والليل والنهار..الـخ بأن هناك قوة إلهية تؤثر على الإنسان والحيوان. أما المرحلة الثالثة فهي العلمية، ويعقد فريزر بين السحــر والعلم ويجعلهمــا متعاكسين مــع الدين، فالسحر زائــف فهو مع العلم يؤمنان بقوانين ثابتــة لا تتغير؛ أما الدين فمعتنقــوه يؤمنون بآلهة وبالإمكان التوسل إليها لتحقيق غرض ما[٨]. ما نريد الإشارة إليــه أن الأسطــورة دخلت مجــال النقد وتشعبــت الآراء؛ إلا أننــا عرضنــا لرأي فريزر(المدرســة التطورية) وذلك لمقارنتها مع التفسير النفسي للأسطورة. لقد اشترك علــم النفس في تفسير الأسطورة، فنشأ ما يسمــى بعلم النفس الشعبي. لقد حلل عالم النفس الألماني فوندت في كتابه(علم النفس الشعبي) مختلف الأساطير عند أثر الشعوب تباعداً، وانتهــى إلى أن الكثير من المفاهيم الدينية والأدبية قــد أبدعها العقل البشري في حالــة من الحلم والهلوسة المرضية .يرى فرويد «أنه من الخطــأ الاعتقاد بأن البشر مــا دفعهــم إلى ابتــداع أنظمتهــم الكونية



الأولى سوى الفضول النظري وحده والظمأ إلى المعرفــة وحده. فالحاجــة العملية إلى إخضاع العــالم لا بد أن تكون لعبت دوراً في هذه الجهــود[٩]». ويعتقد فرويــد أن جانباً كبيراً مــن النظرة إلى العــالم التي تمتد في أثــر الديانات هي إسقــاط لعلم النفس في العالم الخارجي، ويرى أن الأساطير ترسبات نشأت بسبب عمليات اللاوعي، على اعتبار أنهــا إسقاطات. فاعتقــاد فرويد ينبع من

أنهـا تأتي من اللاوعي الـذي تصوره على شـكل قبـو يختـزن الخيـالات الجنسية، والعقل الواعي علـى غير علم بها، وبالتالي فالأساطـير تحـرر مـن الجنـس، وبذلك ينحرف فرويـد عن النظـرة المادية للعالم، وانطلاقاً من هنا أخضـع الأحوال العقلية وأفعـال الإنسـان والأحـداث التاريخيـة والظواهـر الاجتماعية للتحليل النفسي أي أنها مظاهر للحوافز اللاشعورية الجنسية، فهو يعتبر أن اللاشعور سبب الجنس البشري والأخلاقيـات والفن والعلم والدين والدولة والقانون والحـروب. لقد انطلق فرويد من الإنسان مغفلاً أن جوهر الإنسان نتاج للحياة الاجتماعية، وهـو حصيلة تفاعل أو مجمل علاقـات اجتماعية[10]. لقـد قارن ك. ك رثفين بين فرويد وفريزر؛ حيث صاغ فرويد مخططاً ثلاثياً عن تطور مراحل الفرد وقدم الحضـارة النفسية للتطور البشري، فجعلها بذلك موازيـة لمخطط فريـزر الثلاثي في موسوعته(الغصن الذهبي). فمراحل تعاقب السحـر والدين والعلم عنـد فريزر يوازيها عنـد فرويد مراحـل؛ النرجسيـة في فترة الطفولة، والتعلق بأحـد الأبوين في الصبا، وبالواقعية الخارجية في النضج.

تفسـير يونـغ للأسطـورة ونظريـة اللاشعور الجمعي:

صرّح يونغ بوجـود طبقة خارجية من اللاوعي الشخصي، إلا أنها ترتكز على طبقة أعمق لا تنتمي إلى الخبرة الشخصية وليست قضية شخصية بل هي فطرية، ويدعو هذه الطبقة بـ(اللاوعي الجماعي) وعلل ذلك بأن هذا الجـزء من اللاوعي ليس فردياً بل هو شامل. إذاً هنالك تماثل بتصرفات الأفراد، بشكل أساساً نفسياً مشتركاً وهذه المحتويات من اللاوعي تسلك طريقها إلينا عن طريق الوراثـة، وهـذه المحتويـات مـن اللاوعي الجماعي تدعى (نماذج أصلية) واعتبر يونغ أن هـذا المصطلح ملائم لأنـه يشير إلى أن محتويات اللاوعي بدائية أصلية[11]. وهناك علاقة بين النموذج الأصلي والأسطورة عند يونغ؛ فهـذه الأخيرة تعبير آخر عن النموذج الأصلي؛ إلا أنهـا اتسمت بطابع خاص وتمَّ تداولهـا عـبر الزمـن، فعمليـات التفسير الأسطـوري للطبيعة مثل الصيف والشتاء.. ليسـت تعابير مجازيـة لهـذه الأحداث بل هـي تعابـير ترمـز إلى الدرامـا الداخلية اللاواعيـة للنفـس التي يمكنهـا الوصول إلى الوعـي الإنساني عن طريـق الإسقاط

(الانعكاس المرآتي في أحداث الطبيعة). وهذا الانعكاس استغرق آلاف السنين في سلم الرقي الحضاري حتى أمكن - إلى حد ما - فصله عن موضوعه الخارجي. وأقرّ يونغ أن النموذج الأصلي في الشكل أو المعنى يحتوي على دوافع مثولوجية تظهر بشكل نقي في قصص الجن والأساطير والخرافات والفولكلور؛ وبذلك فالأسطورة والنموذج الأصلي وجهان لعملية واحدة يكون فيها النموذج الأصلي الوجه الداخلي اللاواعي، والأسطورة هي الوجه الخارجي الذي ظهر إلى حيز الوعي[١٢]. لقد تساءل يونغ عن سبب تأخره في اكتشاف اللاوعي، وأجاب أن السبب هو امتلاكنا صيغة دينية لكل شيء نفسي، ويعتبر أن الأساطيرهي أكثر النتاجات البدائية نضجاً، ويرى أن علم النفس عند فرويد وأدلر يرتكز على عوامل بيولوجية؛ الدافع الجنسي عند فرويد ودافع توكيد الذات عند أدلر،وكلاهما يعتقد بالطبيعة الشخصية للدوافع. أما هو(يونغ) فعنده المشابهة قريبة بين الدوافع وبين النماذج الأصلية على افتراض أنها صور لا واعية من الغرائز ولذلك إن فرضية اللاوعي الجماعي ليست أكثر جرأة من افتراض

وجود الغرائز. وذهب سكلتون أن النماذج الأصلية عند يونغ تحمل خصائص قومية أو قبلية، ولايعني هذا صدورها عن لاوعي قبلي أو قومي؛ بل هذا النموذج الأصلي أثناء انتقاله من أعماق النفس البشرية إلى الوعي قد يلتقط بعض الملامح القومية أو القبلية، أما فيلو فيرى أن هذه النماذج عند يونغ تتصل بمخلفات العصور الموغلة بالقدم من جهة وتتصل بتلك المفاهيم الرفيعة التي تتغذى بها الرموز الجمالية والدينية، يعتبر يونغ أننا نحيا بما أننا نشارك - بدون وعي - في النفس الجماعية التاريخية، نحيا في حالتنا اللاواعية ضمن عالم الغيلان الذئبية والسحرة.. الذين ملؤوا أزمنتنا السابقة بانفعالات شديدة، وكذلك نحيا وسط آلهة وشياطين وأشرار. يستطيع يونغ أن يقدم أكثر من فرويد لأن نظريته في النموذج الأصلي تحتوي في مداها على انفعالات أوسع بكثير من التأكيدات الجنسية الضيقة عند فرويد، فالصور التي تثير هذا الانفعال هي- بحسب يونغ- (الوسيلة إلى أدب يتمتع بعالمية. لقد ابتعد يونغ في نظريته(النماذج الأصلية) عن فرويد، ورغم ذلك ظل طريقه ذلك الاتجاه المثالي، ذلك لأنه لا يعتبر أن

الوعي انعكاس للواقع المادي، وتلك الحركة الاجتماعية(علاقات الإنتاج الاجتماعية) ودور الممارسة في صنع الوعي واللاوعي الإنسانيين[١٣]. إذاً انشق يونغ عن أستاذه فرويد وجاء بمسألة نفسية هامة؛ وهي اللاشعور الجمعي، فاللاشعور عنده قسمان؛ لاشعور فردي ولاشعور جمعي، والثاني هو الأهم عنده، ففي نظره هو مصدر الإبداع. واللاشعور الجمعي استعداد فطري مترسب عبر الوراثة شأنه شأن الوراثة العضوية، ومن هنا فإنه لا علاقة قائمة بين اللاشعور الفردي واللاشعور الجمعي، وهذا اللاشعور الجمعي تكوّن من محتويات عالية حدثت بشكل منتظم بدون أي علاقة بالمحتويات الفردية الخاصة. يقول بييرداكو: إن اللاشعور الجمعي «بعيد عن العقد والكبت والعصاب»[١٤] فلا صلة له بما ينشأ من عقد نفسية لدى الفرد من حياته الخاصة. هذا المستودع اللاشعوري تغذيه الغرائز كغريزة التناسل والمحافظة على بقاء النوع..إلخ وبوساطة قوة الترميز التي يمتلكها هذا اللاشعور الجمعي يتم ظهوره من خلال الصورة والأنماط البدئية، ولا يمكن فهمه دون هذه الأنماط من حيث هي كونية وغير فردية، فهذا النمط البدئي هاجس يدور حول قضية معينة شغلت الإنسان منذ فجر التاريخ بعلاقة بعالمه المحيط، فراح بذلك يتجلى برموز وصور متعددة ومختلفة. لقد أثرت مدرسة يونغ (علم النفس التحليلي) على النقد الأدبي فظهر النقد الأسطوري الذي دعا إليه نورثروب فراي في كتابه(تشريح النقد) حيث ربط بين الأسطورة والأدب، وما الأدب إلا ترجمة للأسطورة يقوم المجاز فيها على أنه أحد رواسب الوعي الأسطوري.

أسس المنهج النفسي

لنبدأ من قول فرويد: «.. ما نسعى إليه نحن هو تكوين تصور دينامي عن الظاهرات النفسية»[١٥]. هناك أسس (أدوات معرفية منهجية) يتوسل بها الناقد النفسي للولوج إلى العالم المحيط بالنص الأدبي والأدب عامة، وتلك الأسس (المقولات) من وضع فرويد إذ قسّم النفس البشرية إلى ثلاث مناطق: (الأنا - الهو - الأنا العليا)

١- الأنا: وهي منطقة الشعور؛ أي تتم فيها العمليات المنطقية والتفكير عامة، ويتوسط بين اللاشعور (الهو) وبين الواقع الخارجي وذلك ليجعل من (الهو) في اتفاق مع رغبات العالم.

٢- الهـو: هنا تكمن منطقـة اللاوعي (اللاشعـور) تنطـوي على دوافـع ورغبات مكبوتة، وتعمل ضمـن اندفاع هذا المكبوت للحصول على اللذة بشكل عفوي لا شعوري متجـاوزة بذلك كل الاعتبـارات والقوانين الخارجية.

٣- الأنا الأعلى: وهي الرقيب الاجتماعي (المعايـير الإنسانيـة) أي المؤسسة الثقافية الاجتماعيـة بمـا فيها من معايـير خلقية ودينية..إلـخ وتقوم على مفهـوم الواجب؛ حيث يتـم العمل هنا كوسيـط بين الشعور واللاشعـور فغير المقبـول اجتماعياً تحاول الأنـا العليـا إلى تحويله مقبـولاً اجتماعياً لإرضـاء الأنا، فما لايتـم في الواقع يتم في الخيـال، والفنان يرضـي مكبوته - عندما يتعذر ذلك في الواقع - يرضيه في الفن.

انطلق فرويد من هذه النظرية، فالحياة النفسية للفـرد ترتكز على هـذه المناطق، التـي تشهد فيمـا بينها صراعـاً حاداً من خلال عمليات المقاومة والكبت، ومن خلال هذا الصراع ينشأ مجمل الأشكال العصابية والهيستيريـا والذهـان والعقـد النفسية. انصـب اهتمـام فرويـد علـى اللاشعور الفردي (الهـو)، منطلقاً أن كل شيء نفسي هو لاشعـوري بالضرورة، بينمـا الخاصية الشعورية قد تظهر وقد لا تظهر. اللاشعور هـو منطقة مكبوتة داخـل النفس البشرية، تحتوي انفعـالات وغرائـز ودوافع تحاول الخروج، فالكبـت بهذه الدوافـع والغرائز تدور حوله جميع عناصـر التحليل النفسي حسـب فرويد، يقـول: «نظريـات المقاومة والكبت واللاشعـور وقيمة الحياة الجنسية في تعليـل المرض وأهمية الخبرات الطفلية، تلك هي العناصر الرئيسية التي يتكون منها البناء النظري للتحليل النفسي»[١٦]، إذاً هناك صراع بين هذا المكبوت والرقابة لذلك لابد من إرضـاء الدوافع؛ أو كمـا عبر د. فاخر عاقـل: إذ إن هـذه الدوافع تحـاول إشباع نفسهـا وأي حائـل - ولو بصـورة مؤقتة- سيحول هذه النفس البشرية إلى مسرح كبير مليء بالصراعات النفسية[١٧]. أُعتبر فرويد مكتشـف اللاوعي وزُفت لـه التهاني لذلك لكنـه صحح وقـال: إن الفلاسفة والشعراء هم من اكتشف اللاوعي.

الحلم وآلياته:

الحلم هو مظهر مـن مظاهر اللاشعور الفـردي الـذي اهتـم بـه فرويد، فالدافع اللاشعـوري يستفيـد «من ذلـك التراخي

الليلي للكبت في أن يجد السبيل إلى الشعور بوساطة الحلم، على أن ما تبذله الذات من مقاومة كابتة لا تتلاشى في حالة النوم ولكنها تقل فقط ويبقى جزء منها في هيئة رقابة على الأحلام تمنع الدافع اللاشعوري من التعبير عن نفسه في الأشكال التي من شأنها أن يظهر بها لولا ذلك(١٨)» مؤكداً أن الحلم (اللاشعور الفردي) لايختلف اختلافاً جوهرياً عن العمل الأدبي، فمن أهم المبادئ التي ارتكز عليها فرويد:

١- العمل الأدبي إشباع للرغبات

٢- العمل الفني نوع من أحلام اليقظة؛ لكنه اختلف عن الأحلام العادية في ناحيتين: الأولى: في الفن يقل تضخيم الأنا. الثانية: الفن يقدم نوعين من اللذة: من خلال الصورة الفنية ومن خلال مشاركة الفنان في حلمه (فنه) فإذا كان حديثنا عن الحلم باعتباره التصوير الحسي للرغبات اللاشعورية المكبوتة؛ فهنالك عدة آليات للحلم هي: (آلية التحويل-آلية التكثيف-آلية التصوير- آلية الترميز(١٩)):

الآلية الأولى (التحويل): في هذه المرحلة يبدأ التمويه، حيث يبدأ الأديب بتحويل حلمه إلى أشياء بعيدة لدرجة لا تبدو فيها الصلة واضحة بين الحلم والشكل الذي تمظهر به. هناك رقابة من الأنا الأعلى على الهو، وبضغط من الأنا الأعلى يستنفر الهو لإشباع رغباته. فكان لا بد من التعبير عنها بتحويل الأفكار بشكل مموّه.

الآلية الثانية (التكثيف): وهنا يحاول الحلم أن يضغط أفكاره بأقل شكل ممكن؛ أو لنقل بأقصر زمن حيث يجمع بين المتناقضات والمتباعدات في شكل لايتم به الجمع بينهما في الواقع.

الآلية الثالثة (التصوير): في المراحل السابقة حُولت الأفكار الحلمية إلى أشياء مكثفة، وهذه الأفكار الحلمية مجردة؛ وهنا يأتي دور التصوير بتحويلها من التجربة إلى المحسوس، ففي الحلم كل شيء حسي مصور من حيث الشكل لا المعنى، ومن هنا تبدأ مغامرة المحلل السيكولوجي التأويلية عبر تجريد للمحسوس

الآلية الرابعة (الترميز): الرمز هو ما يرمز إلى شيء ما. في هذه المرحلة لابد من ترميز الحلم المتبدي لكي تتم عملية التكثيف والتحويل، فالحلم هنا رمزي بالضرورة. ويذهب فرويد إلى أن الرموز الحلمية تتمحور حول مفهوم الجنس منطلقاً من

الحيـاة الجنسية التي لهـا الدور الكبير في اللاشعور الفـردي. اهتم فرويـد بالرغبة الجنسية والكلام فيهـا مباشرة؛ «فإن هذه الرغبات تظهر بصورة غير مباشرة، واعتبر الأحلام واحدة من أهم الطرق غير المباشرة للتعبيـر عن هذه الرغبـات[20]». لقد توسع مفهوم الجنسية لـدى فرويد. وبسبب هذه الآليات التي يتوسل بها الحلم، يختلف الحلم في ظاهـره عن باطنه (الشـكل والمضمون) ويعود هـذا الاختلاف أيضـاً لطبيعة هذا المحتوى الـذي ينطوي عليه اللاشعور. هذه الرغبـات المكبوتة في اللاشعـور (المحتوى) لم يستطـع الأنا إشباعهـا في مقاومة للأنا العليا فاستوطنـت في لاشعور الفرد ترتقب الفرصـة السانحة للظهور، وعبر هذا القاع من المترسبات يظهر المحور الرئيسي (عقدة أوديـب) التي انطلق منهـا فرويد، فالحياة النفسيـة قائمـة علـى المفهـوم الجنسي، ومـن هنا فـإن عقدة أوديـب (جريمة قتل الأب) صفـة مـلازمـة للحلـم، مثلمـا هي النرجسية(حـب الذات) باعتبار أن الأحلام تتركز حول ذات الحالم حتى لو رأى أشياء لا ترتبط به مباشرة[21]. يقول فرويد: «الأحلام تحيطنـا علمـاً بالماضي، فالحلـم فرع من الماضي والحلم مهما يكن من أمره يسلك بنا جهة المستقبل إذ يصور رغباتنا محققة[22]». فالعمل الفني بشكل عام- انطلاقاً من الحلم - لا يختلـف بشكل جوهري عن هذا الحلم وآلياتـه بحسب فرويـد، فكلاهما يبدأ من اللاشعور؛ أي كلاهمـا نرجسي وقائم على عقدة أوديب، يقومـان على الخيال لإشباع هـذا المكبوت،أو كما يقـول «تحقيق مقنع لرغبة مقموعـة أو مكبوتة[23]». لقد اختار فرويد الرسام الإيطـالي ليوناردو دافنشي، والقاص الروسـي دوستويفسكي؛ لتجسيد عقـدة أوديب، لقد درسهما دراسية تحليلية وضـح من خلالها مدى سيطرة هذه العقدة علـى آثارهما الفنية وعلى سلوكيهما بسبب الكبـت الجنسي. استفـاد البعض من هذه المعطيات كـ دراسة د. أرنست جونز التحليلية لشخصيـة هاملت في مسرحيـة شكسبير؛ فالمعاناة الهاملتية هي ثمرة لعقدة أوديب، إذ أحب أمه حباً جامحاً، مما ولّد الغيرة عليها من عمـه الذي تزوجها بعـد أن قتل والده بمؤامرة، لكن هاملت تردد في انتقامه؛ ذلك أن شعـوراً داخلياً انتابه بـأن عمه انتقم له من غريمه الأول (أبيه). والنتيجة التي وصل إليهـا جونز أن مسرحية هاملت «ذات مبنى

أوديبي هو لاشعوري في هاملت، لاشعوري في شكسبير،لاشعوري في الجمهور الذي صفق لهذه المسرحية[٢٤]».

خرج فرويد بدراسته لدستويفسكي بأن عقدة أوديب وصلت ذروتها بتحولها إلى شكل من الهيستيريا ورغبة جامحة في موت الأب، فقتل سميردياكوف لأبيه؛ هو تحقيق لرغبة في نفس دوستويفسكي، فما لم يستطع تحقيقه في الواقع تم على الورق. لقد ردّ فرويد الفنانين وأعمالهم إلى عقد نفسية سببها رغبات مكبوتة في اللاشعور. فدستويفسكي يعاني من الشعور بالذنب ويحاول التخلص من هذا الشعور، ولن يتخلص منه إلا بنيل العقاب، وهذا الشعور ليس ظاهرة فردية بل هو قديم قدم الإنسان، ويعد قتل الأب الجريمة الأساسية الأولى للإنسانية جمعاء فهي المصدر الوحيد عند فرويد للشعور بالذنب .[٢٥]

إذ إن الأعمال الفنية – حسب فرويد – ماهي إلا إشباع للرغبات كالحلم تماماً. فهل الفنان معصوب؟ وهل الأديب مريض نفسي؟ يقول فرويد في سياق الحديث عن العصاب، بأن الوقائع النفسية هي «أكثر أهمية من الوقائع الموضوعية، ولا أعتقد الآن أنني أقحمت أخيلة الإغواء على مرضاي (أوحيت) بها إليهم، إنما كنت في الحقيقة قد تعثرت للمرة الأولى بعقدة أوديب التي أضحت فيما بعد ذات أهمية بالغة ولكنني لم أتبينها إذ ذاك من خلال تلك الأخيلة وفضلاً عن ذلك فإن الإغواء ظل محتفظاً بنصيب على ضآلته في تعليل العصاب، ولكن اتضح أن مقترفي الإغواء كانوا في غالب الأمر أطفالاً أكبر سناً[٢٦]. هناك عناصر مشتركة بين الحلم وبين الفن منها: (العمليات اللاشعورية- التحليق الخيالي)، لكن الاختلاف فيهما حاصل ومتبدي من خلال تحكّم الفنان بنفسه لألا يقع في شراك العصاب، فنقل محتويات اللاشعور إلى الآخرين يقوم على التسامي، فتصعيد الرغبات المكبوتة يحول دون جعل الفنان عصابياً على الرغم من أن فرويد تعامل مع الأديب على أنه عصابي، يقول»الفنان كالعصابي ينسحب من واقع لا يرضي إلى دنيا الخيال[٢٧]..». كما يظهر الاختلاف بين الحلم والفن من خلال التحكم بآليات الحلم بإرادة تامة على عكس العصابي، وبالتالي – حسب فرويد – يعرف كيفية الرجوع من خياله إلى الواقع. إذاً مالا يتحقق في الحلم

يتحقق في العمل الفني، فالفنان- عند فرويد- يعالج نفسه معالجة ذاتية، ولولا هذا العمل الفني الذي أصبح مفرغاً لهذه الرغبات المكبوتة لكان عصابياً. بتفسير الحلم نستطيع الدخول إلى لاشعور الفرد (لاوعيه) ذلك المستودع الملئ بالذكريات والعواطف وغرائز الحياة، فالرغبة الشعورية لا تصير من الحوافز الحلمية؛ إلا إذا حققت ذلك النجاح في إيقاظ رغبة لا شعورية تمثلها بعض المماثلة وفي كسب تعزيزها[٢٨]. فالحلم هو ذلك الطريق الذي يؤدي إلى اللاوعي[٢٩]. الشعور لا يولد لذة جمالية متولدة من العمل الأدبي وبالتالي تكمن اللذة الجمالية من خلال اللاشعور عبر التصاعد والتفريغ والإشباع وخاصة في الأعمال المأساوية - برأي كوفمان، فهذه المحتويات (الرغبات) المكبوتة في اللاشعور تفسر اللذة كتفسيرها لحياة الفرد النفسية، فالنفس البشرية تسعى للتوازن بين الشعور واللاشعور، والواقع والحلم، والعجز عن تحقيق هذا التوازن سيعرّض النفس البشرية إلى حالة مرضية قد يصاب بها الفرد بالهذيان «والتي لاتتظاهر إلا بأعراض نفسية، والهذيان بينهم ثانياً بكون الاستيهامات قد استقلت بنفسها وصارت صاحبة الأمر والنهي أوالمصداقية التي توجه الفرد[٣٠]». لقد أفاد التحليل النفسي من تأويل الأحلام فالأحلام توفر لنا مدخلاً أساسياً إلى اللاوعي. وثمة ما يدعوه فرويد«الهفوات، زلات اللسان وإخفاقات الذاكرة والقراءات المغلوطة، والتي بالإمكان ردها إلى رغبات ومقاصد غير واعية[٣١]».إن أهم ما يحاوله عالم النفس هو اكتشاف بنية اللاشعور(الهو)، لأن الفن حسب أطروحات المنهج النفسي مرمّز. لقد غالى فرويد بتفسير علاقة الطفل بأمه على هذا النحو، فهي ليست علاقة منحرفة ومرضية كما حاول جاهداً إثباتها في الفن.

أثر المنهج النفسي في النقد

من واجبات النقد كما يرى لاسير «أن يعد شعباً مفتوح آفاق التفكير صاحب الذوق،كي يأتي المبدعون ويجدوا من يفهمهم ويمشوا معهم[٣٢]». أثّر المنهج النفسي في مسيرة النقد،وهذا شعار واضح وصريح بالاعتراف بالطابع النفسي للأدب؛ على اعتبار أن النص الأدبي حاجة نفسية في المقام الأول، ويخضع لضوابط وحالات نفسية خلقت هذا العمل الأدبي على

هــذه الصورة أو تلك. يقــول فرويد «لم يعد التحليل النفسي علمــاً ثانوياً في مجال علم النفس المرضي، بل أصبح أساساً لعلم جديد بالنفس أكثر عمقــاً، علم لا غنى عنه أيضاً في فهــم الحياة السوية، ويمكــن أن تصدق مسلماته وكشوفاتــه على المجالات الأخرى مــن الحيــاة النفسية، وبذلــك اتسع مجاله فبلغ ميادين قاسية ذات أهمية شاملة[٢٣]». كنــا قد ذكرنا سالفاً «لاكان» الذي جمع بين النقد البنيوي والنقد النفسي؛ واستمر هذا حتى بعد انحســار البنيوية، على يد أحدث منهج نقدي؛ وهو المنهج السيميولوجي. على كل حــال تعددت المناهــج النقدية الحديثة وظهر الطابع النفسي في هذه المناهج؛ بشكل مباشر مصرح به أو غير مباشر قد نلحظه في الدراسة النقدية الغربية أو العربية. واخترنا أن نقف عند:

أثــر المنهــج النفســي في التحليــل السيميائي:

السيمياء علم تفسير الرموز والعلامات.. إلخ، وهذا المنهج امتداد للألسنية. وللتحليل السيميائي للأدب مناهج؛ هي:[٢٤]

١- منهــج التحليــل التوزيعــي؛ يعتمد النظرية السلوكية ويتزعمه بلومفيلد .

٢- منهج التحليل المفهومي (التوليدي)؛ يعتمد العقلانية والاستنتاج.

٣- منهج التحليل الإحصائي؛ يبني نسقاً للكلمات المشتقة من أصل واحد.

ومن المناهج النقديــة السيميائية منهج (تل كل) وهــي مجلة أصدرها فيليب سولرز ١٩٦٠ في باريس، احتلت هذه الجماعة مكاناً مرموقاً في الأدب، ومنذ الأعداد الأولى كان الاهتمــام بالشكلانييــن وبطروحات ليتي وتونغ (الفلسفية- الجمالية). مستندين إلى البنيويــة والأخذ من شتراوس والفرويدية وكأي اتجــاه نقــدي مرت هــذه الجماعة بمراحــل عــدة، وأثرت في النقــد الحديث والشخصيــة الهامة في هــذه الجماعة هي (جوليــا كريستيفا) بلغاريــة الأصل ١٩٤١ شكلــت مــع سولــرز ثنائيــاً نقديــاً، عالج نقدهــا الحدث الحضــاري، وسيمياء اللغة أسلوبيــاً وبلاغياً..إلخ وتوغلت في المضمون النفسي والحضــاري (الموروثات الثقافية). لقد تجــاوزت «حبكة الموضوعــات الواعية واللاواعيــة للوصول إلى الجــذور الدينية، محاولــة تخطــي جاذبية التحليــل النفسي والتحليل الاجتماعي»[٢٥]. لقد بلورت نسقاً فلسفياً يربط علامات النص وإشاراته بعقدة

أوديب وبالجذور اللاهوتية، ودرست عدداً من الأدباء ضمن هذا النسق الفلسفي أمثال: دستويفسكي وبروست وآرتو وغيرهم. على سبيل المثال في دراستها لآرتو. اتخذته مثالاً على ظروف الكاتب المرضية وما كان يعانيه من انفصام الشخصية؛ لقد تصور أمه قوة تشطر كيانه مما يجعل (الأنا الواعية) لديه غير مطابقة لذاتها. وفي تشخيص عملية هدم الذات عند آرتو استخدمت مفهوم (النفي الإيجابي) بعد توظيفه توظيفاً مادياً، على اعتبار أن اللغة أحد مستويات هذه العملية بوصفها أداة إنتاج لتغيرات جذرية، وعملية إحداث التناقض الجذري توازي ظاهرة الارتداد إلى بعض المراحل الأولية[٣٦]. هذا المحور هو أساس النقد السيميائي عند كريستيفا، فهي تحاور أدباء الأسطورة الاجتماعية وتشدد على ظواهر القلق وتكشف المبتذل في حياتنا اليومية فهي تبدأ بالتحليل البنيوي ثم تتوغل إلى إطار مكون من إشارات وعلامات تفككها وتعيد بناءها، فالنص - حسب منهجها - لا يعتبر نظاما لغوياً مغلقاً كما زعم البنيويون الشكلانيون؛ وإنما هو عدسة مقعرة تكتنف دلالات ومعان متباينة ومعقدة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة. فنقدها لا يبحث عن الدلالات من خلال الوحدة الكلامية الملفوظة؛ وإنما تناول التعبير كرموز ذات إسقاطات مختلفة. لقد اعتمدت - إذاً- على معطيات مستقاة من مفاهيم ضرورية؛ علم النفس وغيره للقبض على النص، لقد تجاوزت كريستيفا مرحلتها النقدية الأولى، فتعددت مصادر نقدها السيميائي؛ (الألسنية - الفرويدية - الماركسية..) تقول: «إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى»[٣٧] فاللغة ليست نظاماً من الإشارات فقط؛ بل تشترك مع غيرها من الظواهر.

أثر المنهج النفسي في النقد العربي الحديث:

المنهج النفسي واحد كغيره من المناهج التي وفدت إلينا من الغرب، و يتساءل الدكتور حسين جمعة فيما إذا كان النقاد العرب شكلوا نظرية نقدية تمثل أدبهم «صورة ودلالة، أو شكلاً ومضموناً، ووظيفة وهدفاً؟» وكيف كان تلقفنا للثقافة النقدية الغربية الوافدة[٣٨]؟ تأثر النقاد والأدباء العرب بالمناهج الغربية؛ فأثرت الدراسات الفرويدية واليونغية في النقد الأدبي العربي الحديث بأشكال مختلفة ومتفاوتة.

الملاحظة النفسية في النقد العربي قديمة، لقد تنبه ابن قتيبة إلى المسألة النفسية في عملية الإبداع، وكذلك أشار القاضي الجرجاني لهذه المسألة ،وقبل ذلك

بكثير تحدثوا على شيطان الشعر ووادي عبقر(مسألة الإلهام). أشار الدكتور سعد الدين كليب إلى هذه النقطة وبيّن أن فهم النفس لدى نقادنا القدماء تختلف اختلافاً جوهرياً عما نعتقده، ولكننا نرى - مع التأكيد على الاختلاف لفهم النفس بين القديم والحديث- أن هذا لا يمنع من التأكيد على الملاحظة النفسية في النقد القديم، صحيح أن البون شاسع بين البدايات الأولى والنهاية الأخيرة؛ لكن هذه حال أي طريق نقدي، فتبلور المنهج يسبقه دراسات ومحاولات لصياغة هذا التبلور. لقد خطت الدراسات النفسية للأدب والإبداع عدة خطوات ابتدأت بمرحلة التأسيس لمنهج نفسي عربي في النقد. من النقاد الذين أسسوا للاتجاه النفسي في النقد، الناقد محمد خلف الله في كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) تحدث عن العلاقة بين الأدب وعلم النفس مولياً اهتماماً بالغاً بالدور الجمالي للأدب، ومن النقاد المؤسسين للاتجاه النفسي يوسف خليف. ووضع الدكتور محمد النويهي في كتابه(ثقافة الناقد الأدبي) حقائق أساسية للنقد الأدبي، لقد أضاف إلى آراء شمولية واسعة من خلال تحليله للشخصيات الأدبية تحليلاً مستنداً على الجذور الوراثية(بشار بن برد ١٩٥١)، (نفسية أبي نواس ١٩٥٢) وقد ردّ مجون أبي نواس إلى علاقته بالأم. وهناك محاولات للعقاد وطه حسين تناولوا فيها شخصيات بعض الشعراء القدامى؛ إلا أنها لم تصطنع منهجاً له معالمه الخاصة في التحليل، كتب العقاد عن أبي نواس وشرح شخصيته في ضوء مجموعة من حقائق نفسية، فانتهى إلى أن أبا نواس كان نرجسياً ونرجسيته شاذة، منها مكتسب وبعضها من خلق الظروف،ويعدُّ كتابه هذا خطوة أولى لكتابه عن ابن الرومي.[٣٩] ويُعتبر الدكتور مصطفى سويف باحثاً سيكولوجياً، أصّل للاتجاه النفسي في النقد العربي من خلال كتابه (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة)، بالاستناد إلى المنهج النفسي التكاملي مبرزاً أن الإبداع لايمكن رصده من خلال هذه الرؤية الضيقة الأحادية (اللاشعور) واعتمد في نقده على المنهج التجريبي، واتبع في ذلك ثلاث طرق (الاستخبار- الاستبار- تحليل المسودات).

لقد ترك الدارسون الجادون بصماتهم على النقد العربي الحديث،من الثلاثينيات حتى الخمسينيات، وهي الكتابات الوحيدة الخارجة على الطريقة التي كانت سائدة على الدراسات الأدبية العربية «اللغوية والبلاغية التقليدية»[٤٠].

تعددت آراء النقاد حول أطروحات المنهج النفسي، لقد أعاد الدكتور يوسف

مـراد اهتمام النقـاد باستخـدام مفاهيم التحليل النفسي «إلى رغبتهم في تحويل النقد من نزعتـه الانطباعية لدفعه نحو الدراسة الوصفيـة العلمية، ولكن الخطر الذي يهدّد تطبيـق التحليـل النفسي في مجـال النقد الأدبي هو تحويـل أعمال الكاتب إلى وثائق إكلينيكية لتشخيـص مرضه، أو على الأقل الكشـف عن عقده وخاصة عقـدة أوديب. وهـذا ماحدث فعـلاً مع بعض المحللين النفسيين الذين تناولوا بالنقد أعمال بعض الشعـراء- أمثال راسـين وبودلير.. فأصبح التأويل التحليلـي تأويلاً مملاً يصدق على جميع الحالات، وأصبح العمل الأدبي مجرد عملية تعويض أو إعلاء. فالشبكة التحليلية التي يضعهـا المحلل. لا تسمـح إلا برؤية الأشـكال المرتسمة عليها دون الكشف عن نوعية الإبـداع الفني وعن شخصية الكاتب مـن حيث هـو فنـان مبـدع[٤١]» .وتحدث د .مصـري عبد الحميد حنـورة عن عملية الخلـق الفني، في نص له بعنـوان(الإبداع الفني بين الواقع والأسطورة) وعلاقة المرض النفسي بالإبداع، وما المقياس الذي نعتبر به الأديب مريضـاً؟ ليصل إلى أن المبدع يعمل بحالـة جيدة من الصحة النفسية، ويرى أن عمليـة الإبداع تمر في أربع مراحل:(مرحلة الاستعـداد- الاختمار- الإشـراق- التنفيذ والمراجعة) فالمبدع «إنسان أولاً وقبل كل شئ، ولكنه إنسان يعمل في المستقبل ويتحرك في المستحيل ويتحدى الأسطـورة [٤٢]» أما عن علاقة الإنسان مع ذاتـه والصراعات التي يعيشها؛ يقـول د. عز الدين إسماعيل: إنها «علاقة غريبـة وغامضة ومعقدة. والبحث على أسبـاب الصراع المختلفـة التي تنتاب الإنسان في حياته لا بد أن يأخذ في الاعتبار الأول أهميـة فحص هـذه العلاقة أولاً ثم يكـون الانتقال بعـد ذلـك إلى البحث عن الدوافع البعيدة التي تفسر هذه العلاقة[٤٣]» لقـد أكد د .عـز الدين إسماعيـل؛ أن هذه العلاقـة هي الصـورة التـي تصنع صراع الإنسان، وتحـدد علاقته بما حوله وتحدد سلوكه العام. وحـذر د .حسام الخطيب من خطـر الانسيـاق وراء مفهومـات التحليل النفسي دون تمييـز، واستعمالـه بمنتهى الحذر «حتى لا يعامل الإنسان باعتباره كائناً قائمـاً في الفراغ لا مخلوقاً اجتماعياً تتمثل فيه مواصفات المجتمع وتطلعاته؛ ولعل هذا المحـذور هو أخطر ما ينطـوي عليه المنهج النفسي في النقد»[٤٤] لقد هوجمت الفرويدية كونها نظرية معقـدة. فرويد سعى لتطبيق نظريتـه على بعض الأعمال الأدبية ،إلا أنه بقي يدور في إطار علـم النفس، وسعى من خلال عمله إلى استنبـاط نظريته وإثباتها من الأدب، فاختـبر نظريته، وهذا ما ظهر جليا في دراساته الثلاث :(الهذيان والأحلام

في قصة غراديفا ليانسن ١٩٠٦م، والثانية طفولة ليونارد ودافنشي ١٩١٠م- والثالثة :- شخصية دستويفسكي وجريمة قتل الأب ١٩٢٨م). فـرح فرويد كثيرا لاكتشافه أن قصة غراديفا قدمت مادة نفسية وغنية عبر عنها أن المؤلف من خلالها عرض تاريخ أحد الأمراض النفسية وشفاءه، وهذا الفرح نابع من سعي فرويد الحقيقي لإثبات نظريته، ولما تلمس ذلك في قصة غراديفا، لم تسعه الدنيا من الفرحة[٤٥].

ومما أخذ على المنهج النفسي أنه يعامل النص الأدبي كإنتاج مرضي ويبتعد عن النواحي الجمالية والتذوقية في النص الأدبي، فالمنهج النفسي يجب استخدامه بحذر شديد كي لا يتحول النقد الأدبي إلى عيادة طب نفسي نعالج فيها المبدعين بوصفهم مرضى نفسيين، لكن الجانب الإيجابي للمنهج هو الاستفادة من معطياته مع المناهج الأخرى.

الهوامش:

١- موسوعة مدارس علم النفس، الدكتور عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، ص٩.
٢- علم النفس، دراسة التكيف البشري، الدكتور فاخر عاقل، الطبعة الرابعة ١٩٧٥- دار العلم للملايين -بيروت، ص٢١.
٣- موسوعة أعلام علم النفس، ص٢٤٢.
٤- السابق، ص٢٤٢.
٥- مبادئ النقد ونظرية الأدب، الجزء الأول- مبادئ النقد، الدكتور رضوان قضماني، الدكتور جودت إبراهيم، منشورات جامعة البعث، ص٨٧.
٦- النقد العربي الحديث، مناهجه وقضاياه، الدكتور سعد الدين كليب، منشورات جامعة حلب ١٤٢٥م-٢٠٠٤م، ص١٠٣.
٧- الاسطورة في الشعر العربي، الدكتور يوسف حلاوي، الطبعة الاولى ١٩٩٢م- دار الحداثة - بيروت، ص٩-١٠.
٨- السابق، ص١٤.
٩- السابق، ص٢٦ وما بعد.
١٠- السابق، ص٣٢.
١١- السابق، ص٤٣-٤٤.
١٢- السابق، ص٣٤.
١٣- السابق، ص٣٥-٣٦- ٣٧.
١٤- النقد العربي الحديث، ص١٠٩.
١٥- مدخل إلى التحليل النفسي، سيغموند فرويد- ترجمة جورج طرابيشي، الطبعة الثانية ١٩٨٢م- دار الطليعة- بيروت، ص٧١.
١٦- حياتي والتحليل النفسي، سيغموند فرويد، ترجمة مصطفى زيور- عبد المنعم المليجي، دار المعارف بمصر، ص٤٧.
١٧- علم النفس، دراسة التكيف البشري، الدكتور فاخر عاقل، الطبعة العاشرة ١٩٨٧م- دار العلم للملايين- بيروت، ص ٢٢٤.
١٨- حياتي والتحليل النفسي، سيغموند فرويد، ص٥٢.
١٩- انظر النقد العربي الحديث، ص١٠٤- ١٠٥.

٢٠- علم النفس، دراسة التكيف البشري، الدكتور فاخر عاقل، الطبعة الرابعة، ص ٢١.
٢١- النقد العربي الحديث، ص ١٠٥.
٢٢- تفسير الاحلام سيغموند فرويد، ترجمة مصطفى صفوان- راجعه مصطفى زيور، الطبعة الثانية ١٩٦٩م، دار المعارف بمصر، ص٦.
٢٣- السابق، ص ١٨٣.
٢٤- مبادئ النقد ونظرية الأدب، ص٨٩.
٢٥- علم النفس والحياة، التفسير النفسي للأدب، بإشراف الدكتور لويس كامل مليكة، تأليف الدكتور عز الدين إسماعيل، ص٣٣٤.
٢٦- حياتي والتحليل النفسي، سيغموند فرويد، ص٤١.
٢٧- النقد العربي الحديث، ص١٠٦.
٢٨- تفسير الاحلام، سيغموند فرويد، ص٥٤٣ ومابعد.
٢٩- التحليل النفسي والادب، جان بلامان نوبل - تعريب الدكتور عبد الوهاب ترو، الطبعة الثانية ١٩٩٩م - منشورات عويدات- بيروت لبنان، ص ٢٩.
٣٠- الهذيان والاحلام في الفن، سيغموند فرويد، ترجمة جورج طرابيشي، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م، دار الطليعة- بيروت لبنان، ص٥٠.
٣١- نظرية الادب، تيري إيغلتون، ترجمة ثائر ديب، دراسات نقدية عالمية «٢٩» منشورات وزارة الثقافة- دمشق١٩٩٥م، ص ٢٦٨.
٣٢- نظرية النقد، من البلاغة إلى النقد، قضايا وحوارات النهضة العربية«٢٦» تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة- دمشق ٢٠٠٢م، ص٣٣٤.
٣٣- حياتي والتحليل النفسي ص٧١.
٣٤- النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، دراسات نقدية عربية «١٦»، محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٦م انظر ص ٣١.
٣٥- السابق، ص٦٦.
٣٦- ٣٧- السابق، انظر للاستزادة ص ٦٧- ٦٩ ومابعد.
٣٨- المسبار في النقد الادبي، دراسة، الاستاذ الدكتور حسين جمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق ٢٠٠٣م، ص٧.
٣٩- علم النفس والحياة، التفسير النفسي للأدب، الدكتور عز الدين إسماعيل، ص١٥ وما بعد.
٤٠- جوانب من الادب والنقد في الغرب، الدكتور حسام الخطيب، الطبعة الربعة، دار الكتاب - دمشق ١٩٩٠-١٩٩١م، ص٣٧٧.
٤١- في النقد الأدبي العربي الحديث، مقدمات - مداخل - نصوص، الدكتور عبد النبي اصطيف، الجزء الثاني، مطبعة الاتحاد- دمشق ١٩٩٠ -١٩٩١م، ص٦٥-٦٦.
٤٢- السابق، ص١١٢.
٤٣- السابق، ص١١٤.
٤٤- جوانب من الادب والنقد في الغرب، ص٣٧٦.
٤٥- مبادئ النقد ونظرية الادب، ص٩٢.

العولمة والجغرافيا الجديدة للترجمة

محمد إبراهيم العبد الله ©

في عام ١٦١٠ قبل الميلاد تمَّ طرد الراهب الايرلندي كولومبانيس من المؤسسة الرهبانية التي أنشأها في لوكسويل في برغاندي. فالقيود الأخلاقية التي حكم بها العائلة النمساوية جلبت له توبيخاً ملكياً من الملكة برنهيلدا والملك تيودريك وأمراً يقضي بعودته إلى ايرلندا. اختطفه رفاقه ووصلوا به في نهاية المطاف إلى برينجنز في النمسا. حينما كنا هناك علمنا بأن وحياً من الرب ظهر له في المنام «ورسم له بدائرة صغيرة بنية العالم، تماماً كما

© مترجم وكاتب سوري.

العمل الفني: الفنان رشيد شمه.

تُرسم دائرة الكون بقلم في كتاب. قال له الوحي «أنت تعرف أن هناك حثالة أخرجت العالم عن مساره. اذهب حيثما شئت لعلك تتمتع بثمار أعمالك» (فيتزباتريك ١٩٢٧: ٨٥). أخذ كولومبانيس هذه كإشارة انتظار في برينجنز إلى أن أصبح الطريق إلى إيطاليا واضحاً. بعد فترة من الزمن ذهب ليؤسس ديراً في بوبيو شمال إيطاليا.

وهناك شاهد على البدايات الأولى للترجمة الايرلندية تجدها في مخطوطات هذا الدير، وهي ترجمة لاتينية - إغريقية يعلق فيها تيودور على الترنيمات المقدسة التي يعتقد أنها قدمت في بدايات القرن السادس (كيني ١٩٢٩: ٦٦٥). تبدو رؤية كولومبانيس للكون فيها من الإدراك أكثر مما فيها من الغيبية، فهي مرآة عكست تجواله كرحالة ايرلندي في أوروبة ذلك الوقت. بهذا فالتجوال الذي نراه بممارسة الترجمة يشير إلى الطبيعة الدائمة للتواصل الذي لا يرتبط في كثير من الأحيان إلا بما بعد الحداثة.

يبدأ هذا البحث باستكشاف العلاقة بين الترجمة والعولمة في البيئة الوطنية الخاصة بايرلندا .كما سيركز بشكل خاص على مسألة توطين localization الصناعة، التي أصبحت فيها ايرلندا في الوقت الحاضر سيدة العالم. ويمضي هذا البحث ليتناول معاني التطور الايرلندي لأنشطة الترجمة في أجزاء أخرى من العالم، وخاصة على ضوء الدور المتغير للفضاء الطبيعي في التطور الاقتصادي. كما يطرح هذا البحث معاني نظرية الترجمة المتعلقة بالتطورات الاجتماعية الاقتصادية والثقافية التي ظهرت في الجغرافيا الجديدة للترجمة.

تعريفات كونية وتجارب تاريخية

لا يوافق منظرو العالم دائماً على ما يُفهم من العولمة. يرى رونالد روبرتسون بأن «العولمة تدل على إرهاصات العالم وتكثيف الوعي العالمي ككل» (روبرتسون ١٩٩٢: ٨). من جانبه يدعي جوناثان فريدمان بأن العولمة ما هي إلا «عمليات ذات طبيعة كونية تهدف إلى تسيب المعنى (فريدمان ١٩٩٥: ٧٣). فالبنى المؤسساتية العولمية هي إحدى تعابير العولمة. إذاً هي مجموعة ثانوية للنظام الكوني أو العملية الكونية التي تصف في البيئة الكونية، «تشكيل بُنى المركز والمحيط، توسعهم وتقلصهم وتشرذمهم وتعيد تأسيسهم من خلال حلقات

الهيمنة المتحركة (نفس المصدر: ٧٤). وتكمن الفائدة من النظرة الكونية الشاملة التي تضع الحادثة التاريخية العارضة في الطليعة وتبعد النموذج الدارج للثقافة حيث تصبح العولمة مرادفة للحداثة، والأفكار الغربية تنتشر بشكل تدريجي إلى العالم غير الغربي. يناقش جان نيدرفين بيترس بأن النظرة إلى الحداثة / العولمة هي نظرية التغريب بتسمية أخرى، التي تطوي كل المشاكل المرتبطة بالمركزة الأوروبية، النافذة الضيقة على العالم، تاريخياً وثقافياً (بيترس ١٩٩٥: ٤٧). فتوالد المصطلحات يمكن أن يولد تمايزاً في النقاش لكنه يمكن أن يحدث تشويشاً. سنستخدم مصطلح «العولمة» بمعنى النظرية النقدية للعولمة التي تشمل الحركات الكونية وتبادل الناس والبضائع والأفكار والنظرة التاريخية- السياسية للتغيرات في العمليات الكونية.

الإمبراطورية العثمانية الكبرى والإمبراطوريات الموسكوية (نسبة إلى موسكو) والأزتيكية (شعب متمدن حكم المكسيك ١٥١٩) والأنكية وإمبراطورية مالي وإثيوبيا وموين موتابا وتاريخ الجمهوريات الفينيسية والهولندية وإنمساخ المذهب الاستعماري يشهدون جميعاً ببعد العولمة الواسع جغرافياً والقديم تاريخياً. يضع ستوارد هول انكلترا في التاريخ الطويل للعولمة التي كانت تجربة الإمبراطورية ويرى بأننا «نعاني بشكل متزايد من عملية فقد الذاكرة التاريخية التي تجعلنا نفكر بأن أية فكرة تطرح نظن بأنها حديثة العهد» (هول ١٩٩١: ٢٠) غير أنه لا يمكن لأي منا أن يتعقب الإمبراطورية ليختبر كل ما هو كوني ويفتح لنا نظريات العولمة وجهة نظر أخرى متشتتة. يساجل بيترس بأن تاريخ عصر ما يسيطر عليه نموذج الدولة القومية. لهذا يُضفى على الثقافة طابعاً قومياً ومحلياً، لكن يمكن بناء سجل تاريخي مختلف على أساس المساهمات بتشكيل الثقافة ونشرها من خلال الشتات، والهجرات والغرباء والوسطاء (بيترس ١٩٩٥: ٦٤ – ٥). إن خبرة الناس غير الامبرياليين بالعولمة يمكن أن تكون كما المهاجرين الاقتصاديين و اللاجئين السياسيين والوسطاء والعملاء الفعليين لإمبراطورية ما. وغالباً ما تتضمن هذه الخبرة التعامل بالترجمة. وإذا كانت هذه هي الحالة، فإن هناك تبعات واضحة لتاريخ الترجمة.



من وجهة نظر العولمة لم يعد تاريخ الترجمة عندنا مقتصراً على الخبرات الداخلية للدولة القومية المحدودة إقليمياً بل يشمل أنشطة الترجمة بأوجهها المتعددة في بلد الشتات. فلم يعد تاريخنا قومياً بل تجاوز هذا ليصبح تاريخاً يتخطى الحدود القومية. أما تاريخ الترجمة الايرلندية فإنها ستكون حجتنا هنا. فقد انشغل الرهبان الايرلنديون من القرن السادس وحتى القرن الثامن «بإعادة تنصير» أوروبة والارتقاء بشكل خاص بالتعليم والإرشاد في اللغة اللاتينية، (اللذان عانا كلاهما من نهب الغزو البدوي). فالرهبان وعلى غير عادتهم كانوا في حالة تحول وأنشؤوا المؤسسات الرهبانية في فرنسا و البلدان المنخفضة و ألمانيا وسويسرا وإيطاليا (وايت لوكet al ١٩٨٢، شيلدس وود ١٩٨٩، ماكي ١٩٩٤). وهذا التوسع الروحي كان له تأثيره على الترجمة. أولاً، كان له تأثير على التفسير: على سبيل المثال، غالوس (الذي سمي فيما بعد القديس غالين في سويسرا) الرفيق الايرلندي لكولومبانوس، فسر اللغة الألمانية للسوابين المحليين لمنزلته الروحية العالية الذين لم يستطيعوا فهمها (فيتزباتريك ١٩٢٧ : ٨٥). ثانياً، نشأ هناك تقليد ايرلندي لترجمة النص بلغ ذروته في القرن التاسع في عصر النهضة الكارولينيجية. وكان هناك تحديداً ثلاثة مترجمين فاعلين في تقديم ترجمات لاتينية مؤثرة لأعمال يونانية هم جوهانز سكوتز إيريوجينا و سيديولس سكوتس ومارتينوس هايبرناسيس (كورنن ١٩٩٦: ١٢-١٥).

أما المرحلة الثانية لتاريخ الترجمة الشتاتي فهي في القرن السابع عشر عندما

أدى الاضطهاد السياسي والديني إلى تأسيس الكليات الايرلندية في قارة أوروبة. فالترجمات من وإلى الايرلندية ظهرت في روما وبراغ ولوفين، لكن برهنت كلية القديس أنطوني في لوفين التي تأسست عام ١٦٠٣ على أنها المركز الأكثر فعالية. فالمكتسب الذي حققته كلية الصحافة المطبوعة عام ١٦١١ لنشر نصوص في الايرلندية زاد من أهمية أعمالها المترجمة التي كانت قد قيدتها إمكانيات توزيع التراث المخطوط. فالترجمات اللوفينية والترجمات الأخرى في القارة الأوروبية كان لها تأثير هام في تطور ايرلندا الحديثة.

المرحلة الثالثة من تاريخ الشتات أو الدولة التي تجاوزت حدودها الإقليمية للترجمة الايرلندية هي المرحلة الأحدث برغم أن هذا النوع من وجهة نظر الترجمة من نواح عديدة هو الأقل توثيقاً. وهذه المرحلة هي الهجرات الضخمة في القرن التاسع عشر التي استمرت على نفس الوتيرة حتى القرن العشرين. الحدث الحاسم هنا بالطبع المجاعة الكبرى (١٨٤٥ - ٧ ١٨٤)، التي كانت مسؤولة عن انقسام سكان ايرلندا في القرن التاسع عشر. فالمجاعة أثرت بشكل رئيسي على المناطق الأكثر فقراً في ايرلندا التي يسيطر عليها المتحدثون باللغة الايرلندية. وقد هاجر معظم الذين لم يقضوا في هذه المجاعة. وكان مقصد هذه الهجرة بشكل رئيسي المناطق التي تتحدث الإنكليزية (أما متحدثو كويبك الفرنسية فقد كانت استثناء) وحتمت هذه الهجرة نشاطاً لغوياً وثقافياً في الترجمة (كالين ١٩٩٣: ١٠٠-١١٤). فقد تمكن كتّاب ايرلنديون أمثال جيمس جويس وصموئيل بيكت من نقل خبرتهم في الترجمة في الشتات إلى إبداع أدبي بشكل جمالي، غير أن الكثير بقي إنجازه مرهوناً بالربط بين الهجرة واللغة والترجمة في ايرلندا. فالبعد الأعمق لخبرة الشتات في تغيير اللغة يكمن في انهماك ايرلندا في النشاط التبشيري في مرحلة ما بعد الاستقلال في غرب أفريقيا الأنكلوفونية. يصف فينتان أو تول وهو معلق ثقافي ايرلندي كيف بدا هذا النشاط التبشيري في أوقات معينة كرد ايرلندية على الإمبراطورية. فقد وجدت خريطة للعالم خلف دفاتره في مدرسة الأخوة المسيحية:

كانت ايرلندا في مركز هذا العالم، وكان هناك قوس ينطلق من ايرلندا كأنه

المهاجريـن وخاصة مع ظهـور سلطة جان بيرتراند آرستايد وكوري أكينو والقرار الذي اتخذتـه إدارة كلينتون بتخليها عن السياسة الأجنبيـة التقليديـة المؤيـدة لبريطانيا في البيت الأبيض وأن تنخرط مباشرة في عملية السلام في ايرلندا.

(أوكلـيري ١٩٩٥). لكـن هنـاك حدود للاندماج القومي بالمجتمع المتخطي للحدود القوميـة. وكانـت ايرلنـدا مشمئـزة جداً (كمـا بقية الأمم ما بعـد الكولونيالية التي وصفها باستشـن ومن معها من مؤلفين) من قبـول حقوق التصويـت للمهاجرين. وعلى رغم ذلك فإن نـزع إقليمية الدولة القومية لمرحلة ما بعد الكولونيالية هي ظاهرة تزداد أهميتهـا أكثر مما تتناقص، وهذا مرده إلى التحـرك الزائد بين السكان المهاجرين أكثر مما كان عليه سابقاً. وكما يلاحظ أو تول «ما كان يعتبر رحلة إلى درجة اللاعودة، هي اليوم سلسلة من التغيرات المؤقتة.

(أو تول ١٩٩٧: ١٥٧). في ايرلندا القرن التاسع عشـر، الحفلة التـي أقيمت عشية مغـادرة المهاجرين إلى شمال أمريكا عرفت «بالسهرة الأمريكيـة». وقد جاءت التسمية مـن يقينيـة أن المهاجرين لن يعـودوا على الأغلـب إلى ايرلنـدا، ولن يـروا أقرباءهم ثانيـة. وفي أواخر القرن العشرين، الوصول السهـل، واختصـار زمن السفـر، وهبوط نفقـات السفـر الـبري ومجتمـع الإنترنت الافتراضي والعناصر المكونة الأخرى لضغط الزمان والمكان يعني أن القرب والبعد يوجد في القـرب بحده الأعظمـي. فأية مناقشة لممارسـة الترجمة المعاصـرة في عالم ما بعد الكولونيالية يجب أن يندمج بحقيقة الدولة القومية التي تجاوزت حدودها الإقليمية.

التوطين والسيطرة

ستتـم دراسـة التجربـة الايرلنديـة المعاصـرة في الترجمـة في السيـاق الـذي تحدثنا فيه عن الدولة القومية التي تجاوزت حدودها الإقليمية. فقـد أشار آيدن ستاك وهـو مديـر Bord Trachtala (هيئة التجارة الايرلنديـة) في خطابه الافتتاحي في مؤتمـر المجموعة ذات الاهتمام الخاص بتوطـين البرمجيات الذي عقـد بتاريخ ١٤ تشريـن الأول عـام ١٩٩٦ إلى الدور البارز لصناعة البرمجيـات الوطنية في الاقتصاد الايرلندي:

برهنت الصناعة على نمو جوهري منذ بدايتها في ايرلندا، ولدينا الآن سمعة رائعة

عالمياً، حيث أصبحت ايرلندا محط الأنظار والدولة الرائدة بمحليتها على مستوى العالم وقلما تجد قطاعاً صناعياً لا يثق بريادة ايرلندا. (ستاك ١٩٩٧: ٣٣)

ولقد كانت التسهيلات التي تقدمها الشاشة المساعدة والوثائق المرافقة، لتكييف البرامج مع الحاجات الثقافية واللغوية للأسواق المختلفة سبب النشاط الجوهري للصناعة الوطنية كما رأينا سابقاً

وتبعاً للمجموعة ذات الاهتمام بتوطين البرمجيات (SLIG) التي تأسست عام ١٩٩٤، فإن أكثر من ٤٠٠٠ شخص من أصل ١٢٠٠٠ ألف شخص الذين انخرطوا في صناعة البرمجيات الايرلندية يعملون في التوطين. فسبع شركات كبرى من أصل عشر شركات عالمية مستقلة تعمل في البرمجيات اتخذت من ايرلندا مقراً لها. من هذه الشركات الرائدة في البرمجيات والتي اتخذت من ايرلندا مقراً لها شركة أي بي إم / لوتس IBM/Lotus ونوفل Novell وسيمانتك Symantec وأوراكل ORACLE وإنفورمكس Informix وكمبيوتر أسوشيتس Computer Associates ومايكروسوفت Microsoft و سن مايكروسيستم Sun Microsystems وإس آي بي SAP. فأكثر من ٤٠٪ من مجمل برمجيات الحاسوب الشخصي PC و٦٠٪ من البرمجيات التطبيقية للأعمال التي تباع في الأسواق العالمية صُنعت في ايرلندا .فصناعة البرمجيات في أوجها جلبت شركات وطنية وشركات أخرى جديدة مثل بيرلتز كلوبال نت Berlitz Global Net و إس دي إل الدولية SDL International وليون بردج Lionbridge و بون غلوبال سوليوشنز Bowne Global Solutions لها عمليات مقرها ايرلندا. (ستشيلر٢٠٠١: ٣٢). فقد كان عام ٢٠٠٠ عام أنشطة الصناعة الوطنية التي جعلت من ايرلندا أكبر مصدر للبرمجيات في العالم متخطية بذلك الولايات المتحدة. المثال على نوعية المشروع الطموح للترجمة قدمه غلن بور من شركة مايكروسوفت في وقت مبكر، حيث اتخذ من ايرلندا مقراً لنشاطاته الوطنية. فتوطين ويندوز وأوفيس ٩٥ كان مشروعاً كلف ٥ ,١٠ مليون دولار أمريكي متضمناً تحرير المنتجات في ٢٠ لغة خلال ١٦٥ يوم للنسخة الأمريكية – الإنكليزية. فقد استدعى ذلك ترجمة ١٣٤٠٠٠

كلمة لتوثيق أوفيس، و ١,٢ مليون كلمة للمساعدة Help، وكانت الحاجة بمعدل ٢٦٣,٥ شخص أسبوعياً لتوطين البرامج (بور ١٩٩٦: ١). وقد فتح دخول الصوت والصورة والإنترنت آفاقاً واسعة للتطور في هذا المجال. ومع الحاجة لتكييف صفحات الويب بلغات متعددة، ينظر اليوم إلى الويب كموقع لنمو الترجمة الأسيّة خلال العقد القادم، وكان مضمون المؤتمر الذي عقدته SLIG في دبلن في أكتوبر ١٩٩٧ بعنوان «التوطين وثورة الإنترنت».

إن دور ايرلندا كعقدة مهمة في الاقتصاد العولمي الجديد للترجمة يرتبط بالعلاقة الأسطورية المميزة مع الكلمة بصورة أقل من ارتباطه بالعوامل السياسية والاقتصادية التي تؤثر على صناعة القرار في الشركة. فقد شرح ديفيد بروكس المدير الأعلى لاستراتيجية المنتج الدولي لمايكروسوفت أسباب قرار شركته إطلاق عملية تكريس البرمجة الوطنية في ايرلندا بعد عام ١٩٨٨:

إن قرار توطينها في ايرلندا ارتكز على قربها الجغرافي من قارة أوروبة وتوفر القوى العاملة الناطقة بالإنجليزية والمثقفة بشكل جيد والبنية التحتية للاتصالات والحوافزالضريبية وموقف أيرلندا المؤيد لهذه الشركات.

(بروكس ٢٠٠٠: ٥٠)

وبحلول عام ١٩٩٢كانت المراجعة الاستراتيجية لصناعة البرمجيات The Strategic Review of the Software Industry في ايرلندا التي نشرتها المديرية الوطنية للبرمجيات قد حددت اللغات الأجنبية والحاسبات والترجمة كعناصر أساسية في التطور المستقبلي لقطاع البرمجيات في ايرلندا. وكما يرى التقرير «أصبحت ايرلندا مركز العالم في البرمجيات الوطنية وصناعتها وطورت البنية التحتية الكاملة لهذه الوظائف. فهناك أكثر من ٦٠٠ شخص ينخرطون في التوطين ،وأكثر من ٧٠٪ منهم من الخريجين» (مديرية البرمجيات الوطنية ١٩٩٢: ٢-٥). ومضت المساجلة لحد القول بأن تطوير البنية التحتية لصناعة البرمجيات يدعم الخدمات - الترجمة، ونسخ الأقراص والطباعة ..إلخ - وعاملاً مهماً في تأسيس الشركات وتسريع الجاهزية للعمل. وهكذا تحولت الترجمة من نشاط هامشي في ايرلندا إلى خدمة

تجارية دولية. إضافة إلى ذلك قدم التوطين فائدة مزدوجة: تفوق تنافسي وطني، وإمكانية التجميع، الميزة الأساسية لتوصيات فريق مراجعة السياسات الصناعية للقطاع الأهلي والخارجي في ايرلندا (فريق مراجعة السياسات الصناعية ١٩٩٢: ٧٠-٦).

إذا تصورنا أوروبة على أنها كيان بلغات متعددة فهذا سيتبعه بأن اللغات والترجمة والتكنولوجيا الجديدة ستدفع بالولايات المتحدة لأن تنوع أسواقها التصديرية. فموقع ايرلندا كهمزة وصل لغوية في التوسع العالمي يرتكز في جانب منه على ما يسميه المفكر الفرنسي بول فيريليو التحول من الجيو سياسية إلى الكرونو سياسية chrono-politics في الحداثة (فيريليو ١٩٧٧). وبهذه النظرة، فإن تموضع البلدان في مناطق أنشئت تكنولوجياً على أساس زماني بدلاً من مناطق طبيعية ثابتة أو في فضاء إقليمي ثابت يحدد ثرواتها العسكرية والاقتصادية والثقافية. فقد تأثرت ايرلندا كمكان بشكل عميق بثورة السرعة التي رأت بأن الزمان له الأسبقية على المكان في العالم الحديث، فهذا التسييس الزمني chrono-politicization للبلد له مضامين مهمة في تطور أنشطة الترجمة.

إن التموضع الجغرافي لا يقرر وحده النجاح السياسي لايرلندا عبر العصور لقربها من جارتها الامبريالية القوية فحسب، بل له تبعات اقتصادية بعيدة المنال. فالقرب الجغرافي من سوق كبيرة يعني التركيز الزائد على نشاط هذا السوق والاعتماد الزائد على صادرات القيمة المضافة المنخفضة للمنتج الزراعي. كان الغذاء والمنتجات الزراعية في خمسينيات القرن العشرين تشكل ثلاثة أرباع الصادرات الايرلندية، يذهب منها ٩٠٪ إلى سوق المملكة المتحدة (فريق مراجعة السياسات الصناعية ١٩٩٢: ٢٩). وفي غياب سوق محلية كبيرة للسلع، واجه التصنيع الذي يقوده التصدير الايرلندي عائق البعد الجغرافي من الأسواق الأجنبية المحتملة. من هنا أصبحت «المحيطية» عنصراً أساسياً في كل طلب تمويل تقدمه ايرلندا للاتحاد الأوروبي منذ عام ١٩٧٣ فصاعداً. فموقع ايرلندا على تخوم أوروبة كان المبدأ المسيطر لخسارتها الاقتصادية وبدا التمويل الإنشائي للاتحاد الأوربي كتعويض عن هذا البعد. والمضحك أن هذا التمويل هو الذي سيساهم في تقويض الفائدة (المادية) الناتجة عن الضرر

(الجغرافي). فالتقاسم المهم في التمويل بين الخزانة المركزية والخزانة العامة الأوروبية في ثمانينات القرن العشرين ذهب باتجاه إضفاء الطابع الرقمي لشبكة الإرسال الرئيسية. فقد تمكنت ايرلندا وهي القادم المتأخر إلى الحداثة التكنولوجية من استثمار آخر ما توصلت إليه تقنية الاتصالات لخلق اقتصاد مبني على أساس شبكي، بمعنى أخر توحيد شبكات المعلوماتية والاتصال سيسمح باقتصاد شبكي يتغلب على العائق الانعزالي والمحيطي (كورنن١٩٩٣: ١٦- ١٨). إن تأسيس مركز الخدمات المصرفية الدولي في دبلن، والنمو الكبير في مراكز الاتصال والبيع والتسويق عن بعد، والخدمات المتحدة الأخرى تستند جميعها على قاعدة الشبكة أو على النموذج الشبكي للتطور الاقتصادي. فالنموذج الشبكي يعتمد على شبكات الاتصال وشبكة تقانة المعلومات لتأمين البنى التحتية الضرورية للنمو التجاري.

إن التزام صنّاع السياسة الايرلنديين بمثل هذا التطور يفسره تأسيس وزير الاستثمارات الوطنية للجنة الاستشارية للاتصالات في حزيران من عام ١٩٩٨ لتقديم الاستراتيجية له لوضع ايرلندا كمفتاح للمركز العالمي للاتصالات المتطورة والانترنت والتجارة الإلكترونية. إلا أن تقرير اللجنة الاستشارية في تشرين الثاني في العام ذاته لم يلحظ موقعاً جغرافياً مطلقاً وإنما موقعاً تكنولوجياً نسبياً ذا أهمية كبيرة:

ستهاجر التجارة الإلكترونية إلى تلك البلدان التي تتقدم في إعطاء كلفة منخفضة واتصالات وخدمات الإنترنت عالية الجودة وتشريع داعم وأنظمة عمل وقوى عاملة ماهرة تجارياً وتكنولوجياً. فلا الحجم الطبيعي ولا الموقع يمكن أن يعطي نجاحاً متميزاً. لكن يمكن لايرلندا بموقع استراتيجي ملائم أن تستديم موقعها كاقتصاد معرفي رئيسي في أوروبة

(اللجنة الاستشارية للاتصالات ١٩٩٨: ٢)

وهكذا يبرز الاقتصاد الايرلندي كمثال أساسي للتراكم الانعكاسي في الحداثة المتأخرة، حيث تكون الانعكاسية المعرفية في أوج قيمتها لكي تستديم تزويد السلع والخدمات المعرفية المركزة. فالمحيطية اليوم لا تُعرف على أنها جغرافية بل ذات ترتيب زماني. فهي تُعرّف من خلال السرعة التي تسلم بها السلع إلى المستهلكين المحتملين،

غنى المعلومات (المنتجات المالية، الدعم وعن بعد، وخدمات التسويق عن بعد من قبل المنتجين والمستهلكين) وغنى التصميم (الموسيقى الشعبية والموقع الإلكتروني والإعلان) والسلع والخدمات يمكن تسليمها للمستهلكين المحتملين. فالفائدة النسبية للأمم (الصغيرة) هو أن تأخذ الانتظار من الافتقار[1].

من الخطأ أن ننظر إلى التغلب على المحيطية على أنه شأن (فريد) مستعمرة أوروبية سابقة. فالدفع نحو تطوير بنى تحتية ذات رسائل متعددة (تسمح باتصال إنترنت عالي السرعة وعالي الصوت) لتحرير قطاع الاتصالات وتأسيس مقاهي إنترنت ذات تقنية عالية تتقدم بسرعة كبيرة في كل أنحاء آسيا (كاستلز ٢٠٠٠: ٢١٢ - ٢٣٧). فقد أسست الحكومة الهندية أكثر من اثني عشر مقهى لتقانة البرمجيات، وأنشأت في بانغلور Bangalore تحديداً مركزاً دائماً بتقنية عالية. وهناك أمثلة أخرى لنشوء مقاهي إنترنت آسيوية في هونغ كونغ وسايبرستي في شنزن، وسيبرجايا بالقرب من كوالا لامبور في ماليزيا، ومقهى آخر تجده بالقرب من جاكرتا في اندونيسيا (لوكوود 2001b: ١٠).

ومع ذلك فالموقف يختلف بشكل دراماتيكي من بلد آسيوي لآخر. في حين بلغت نسبة السكان الذين يستعملون الإنترنت ٢٥٪ في كل من سنغافورة وكوريا وهونغ كونغ وتايوان، لم تتجاوز النسبة ١٥٪ في اليابان و ١٠٪ أو أقل في أكثر بلدين اكتظاظاً بالسكان في المنطقة وهما الصين والهند (نفس المصدر). وهكذا فإمكانية التطور الحقيقي لأسواق الترجمة متوفرة في العديد من البلدان الآسيوية التي فيها الإنكليزية اللغة الأم للعديد من الهنود، فمن السهل رؤية كيف يمكن أن تنشأ الهند كمركز محلي دائم. أما اليابان فقد سبق أن كان لها سوق كبيرة للترجمة، ومعظم الترجمات من وإلى الإنكليزية. وفي منطقة التوطين علق كارل كاي بأن «أغلب العمل هو على اليابانية ولأجل الزبائن خارج اليابان. خلا الألعاب والأشياء البينية، فاليابان لا تصدر الكثير من البرمجيات التي تحتاج إلى توطين من اليابانية إلى اللغات الأخرى» (إيسيلنك ٢٠٠٢: ١١). ويتحدث كاي عن قدرات الترجمة الصينية في القناة ذاتها، كما تحدث يوري فورونتسوف في موضع آخر، «قد يسخر شخص في اليابان من موهبة ترجمة المنخفضة في الصين بنفس الطريقة

التي عمل فيها (اليابانيون) في التصنيع (نفس المصدر). وقد أوجدت الضغوط المؤسساتية في هونغ كونغ كادراً مهماً من المترجمين في القطاعين العام والخاص على حد سواء. في عام ٢٠٠٠ كان هناك ما يقارب ١,١٦٢ مترجم ومفسر في الخدمة المدنية في هونغ كونغ (شِنغشيه ٢٠٠١: ١١٤). وقبل تسليم المستعمرة البريطانية السابقة إلى الصين في عام ١٩٩٧، كان اتجاه الترجمة بشكل رئيسي من الإنجليزية إلى الصينية ليتماشى ذلك مع حكومة المستعمرة. بيد أن الاتجاه اللاحق للترجمة أصبح بشكل متزايد من الصينية إلى الإنجليزية حينما أسست الصين روابط تجارية مع باقي دول العالم (نفس المصدر).

وهكذا فالجغرافيا الافتراضية الجديدة للترجمة واجهت تغيرات دراماتيكية في أسواق الترجمة الهندية والصينية، وخاصة في القرن الحادي والعشرين.

لكن ليس بالسرعة وحدها، وتوفر الموهبة الفطرية يُقرر موقع الرأسمالية في اقتصاد الترجمة العولمي. فهناك البيئة المالية الجذابة التي ألمح إليها بروكس في حديثه عن (الحوافز الضريبية) والتزامه بالفرضيات الأيديولوجية لليبرالية الجديدة في استحضاره «الموقف المؤيد للشركات» في ايرلندا (بروكس ٢٠٠٠: ٥٠). فقد أدى سعي الحكومة الايرلندية منذ ستينيات القرن العشرين إلى سياسة تفضيل الاستثمار الأجنبي المباشر إلى تأكيد كبير على أنظمة النسب الضريبية المنخفضة أو المعدومة كوسيلة لجذب المشروعات الأجنبية التي شيّدت في ايرلندا. فقد باشرت الحكومات الايرلندية المتعاقبة الخصخصة المغامر فيها والسياسة غير المنظمة، وبشكل ملحوظ في قطاعي النقل والاتصالات منذ أواخر ثمانينيات القرن الماضي وما بعدها (ماك شاري ووايت ٢٠٠٠). وكان هذا متوافقاً مع سياسة الاتحاد الأوروبي، لكن تحديداً كانت السياسات الاقتصادية الليبرالية الجديدة أكثر جاذبية للمستثمرين من الولايات المتحدة المسؤولين عن ما يقارب ثلاثة أرباع الاستثمار الأجنبي المباشر في ايرلندا، وكانوا المحركين الرئيسيين في صناعة التوطين وفي البرمجيات.

إن وجود صناعة توطين البرمجيات في ايرلندا يوضح جملة من المسائل الجوهرية التي ترتبط بالترجمة والعولمة التي تؤثر بطريقة تصورنا للترجمة في العالم الحديث.

وصف جوناثان فريدمان (١٩٩٤: ١٦٩) النموذج المهيمن للرأسمالية في العصر الحديث على أنه «ورشة العالم»، حيث يقدم المحيط المادة الخام وقوة العمل ويصنّع المركز السلع بتمامها. فالتحول من الرأسمالية «المنظمة» إلى الرأسمالية «غير المنظمة» كما يقول كل من سكوت لاش وجون آري، أوجد نزعاً لمركزية التراكم الرأسمالي من المركز، حيث يُعتبر المنتج غالياً جداً، قياساً بمناطق أخرى من النظام العولمي. ولهذا، يلاحظ فريدمان:

إن انبثاق المراكز الجديدة والصغيرة وذات الانتشار السريع لتنافس خارجياً المنتج المركزي أدى في نهاية المطاف إلى حالة يصبح فيها المركز بشكل مطرد المستهلك للمنتجات من رأسماله المُصدر الخاص.

(فريدمان ١٩٩٤: ١٦٩)

مع انبثاق مراكز تراكمية جديدة، سيؤدي هذا حتماً إلى إعادة ترتيب العلاقات بين المحيط والمركز. فتوطين الصناعة في ايرلندا ناتج عن إيجاد استثمارات رؤوس أموال لشركات من أمريكا الشمالية مثل لوتس ومايكروسوفت وكوريل وكلاريس وسيمانتك. فالحوافز الضريبية التي قدمتها الحكومة الايرلندية للمستثمرين الأجانب كما رأينا هي أحد أسباب نمو الصناعة في ايرلندا.

إن نزع مركزية رأس المال هي عملية اقتصادية ضرورية لظهور قطاع التوطين والتأثير هو أن محيط الترجمة يصبح مركزاً لها. في ثمانينيات القرن التاسع عشر إذا أراد مزارع صغير من غرب ايرلندا الإبحار إلى نيويورك كان عليه أن يذهب من قرن لآخر بقضية لا تتعدى أسابيع قليلة، أما المترجم ومدير الترجمة أو مهندس البرمجيات المنخرط في عملية التوطين في ايرلندا، لا يتطلب منه الانتقال إلى المركز إذا ما أراد الذهاب إلى الولايات المتحدة: فهو في المركز أصلاً في دبلن أو كورك. وكونه مركزياً في عملية الترجمة لا يعني بالضرورة القيام بترجمة حقيقية في البلد. وفي حالة مثل شركة ديجيتال في ثمانينيات القرن العشرين، مثلت الترجمة التي قامت بها الشركة في ايرلندا ٣٠٪ من مجمل عملها الدولي، أما اليوم فهي تمثل ٧٠٪. فالترجمة كانت أصلاً في المنزل. أما اليوم ٩٠٪ من الترجمة ذات مصدر خارجي تقوم بها بكل وضوح وكالات الترجمة المتمركزة في

ايرلندا (التوطين في ايرلندا ١٩٩٧: ١١). من جهة أخرى توم غروكان المدير الإداري لدار الترجمة والنشر الدولية وصف المشروع النمطي للتوطين الذي اتخذ من ايرلندا مقراً لتقييمه وإدارته، ترجم في اليابان وفرنسا وإيطاليا، تتم إدارته من الهند ويراجع في الولايات المتحدة (غروكان ١٩٩٧ :٥٢) وفي كلا المثالين المركز الايرلندي يلعب دوراً مهماً في عملية الترجمة.

لم يكن تحول المحيط/ المركز في الترجمة الايرلندية نتيجة لاستراتيجيات نزع مركزية رأس المال التي هي ميزة الأنظمة الاقتصادية ما بعد الفوردية post-Fordist. فالحلول الشبكي أو الاقتصاد المرتكز على الشبكة الذي ميز المرحلة الحالية للعولمة كان عاملاً مساهماً آخر كما رأينا. فالموقع الجغرافي لايرلندا كجزيرة صغيرة على الساحل الغربي لأوروبة أعاق نمو الصناعة الأهلية للترجمة لعصر ما قبل المعلوماتية، حيث اعتمد المترجمون على الخدمات البريدية أو على قربهم المادي من المستهلكين في المراكز الحضرية الكبرى التي تقتضي في الواقع مغادرة ايرلندا. فإضفاء الطابع الرقمي على الشبكة الرئيسية للإرسال الايرلندي في ثمانينيات القرن العشرين، والاستثمار الواسع في نظام الاتصالات يعني بأن البلد قادر على استخدام شبكات تقانة المعلومات والاتصالات لتعديل عزلتها الجغرافية أو المحيطية (كرونين ونولان ١٩٩١: ٣٢٠- ٤؛ كرونين ١٩٩٢: ١٦ – ١٨). فإذا كانت ايرلندا قد انتقلت من الهامش لتصبح مركز العالم في اقتصاد الترجمة العولمي، فإن نمو التوطين يوضح المزية الأخرى للعولمة التي تؤثر على الترجمة، العلاقة بين الشرذمة والتوحيد. يقارن بايترز (١٩٩٥ – ٦٢) مفردات العولمة كمفردات متجانسة (الامبريالية والاستقلال والتجانس والتحديث والغربنة) مع معجم العولمة كمفردات تنويع (الاعتمادية والتداخل والتهاجن والتوفيقية والكريوولية creolization والانتقال). ويساجل فريدمان بأن: «التشرذم العرقي والثقافي والتجانس الحداثي ليسا سجالين ،وليسا رؤيتين متعاكستين لما يحدث في العالم اليوم وإنما اتجاهان جوهريان للحقيقة العولمية» (فريدمان ١٩٩٤: ١٠٢).

ومن وجهة نظره الشاملة فإن الهوية الثقافية في المحيط تكون هزيلة أثناء فترات قوة وحداثة الهوية في المركز، ولكن

عندما يضعف المشروع التحديثي للمركز تجد هناك زيادة دراماتيكية في الرؤية السياسية لهويات المحيط الثقافية. فالمعنى الدقيق لمصطلح «التوطين» يلح على السؤال إن كان لدينا ممارسة توحيدية للترجمة – تنشر البرمجيات التي نشأت بالإنكليزية الأمريكية عبر العالم – أو تشرذمية تبرز الهويات العولمية وفروقاتها. فالقضية إذا هي تصنيف التوطين على أنه ترجمة تجانس أم ترجمة تنوع.

جوليان بيرغن في مقالة له عن صناعة التوطين في الفايننشال تايمز Financial Times يقول:

عملية التوطين هي عملية معقدة وتمتد إلى ما وراء حدود الترجمة. فالحساسيات الثقافية لا بد من احترامها في استخدام الألوان، والأسلوب وأشكال المخاطبة واختيار الصور وما تمثله النقوش. فالمطالب العملية تتطلب تحويل وحدات القياس والمعايير كالأوزان والعملات. تتطلب مزيداً من التعديلات الجوهرية، فالبرمجيات المالية يمكن تكييفها تبعاً لأنظمة محاسبية وضريبية محددة.

(بيرغن ١٩٩٦)

لكن يمتلك بيرغن إلى حد ما رؤية ضيقة بعملية الترجمة، كما العديد من القضايا التي يذكرها كالتوسع «إلى ما وراء الترجمة» التي يتم التعامل معها روتينياً في ممارسة الترجمة المعيارية. بيد أنه لم يؤكد على الخصوصية الثقافية في عملية التوطين، النقطة التي أوضحها أيضاً ريتشارد أشيدا، مستشار التصميم العالمي في مركز إكسيروكس التقني في المملكة المتحدة. فقد تحدث في ورشة عمل في مؤتمرSLIG ٩٧ عن القضايا الثقافية التي تؤثر على تصميم صفحات الويب (الموقع الإلكتروني) ذات اللغات المتعددة. هذه القضايا تشمل قواعد تشكيل البيانات، وأنظمة القياس، وعادات العمل والمنهجيات والعوامل التي تتأثر بالخلفيات الثقافية كاللون والفلكلور والرمزية ولغة الجسد (أشيدا ١٩٩٨: ٢٣-٨). هذه الحساسية للبيئة الثقافية تصنف التوطين على أنه ميل نحو التنوع والبعد عن المركز. وبالمقابل، هدف السوق من وراء التوطين السريع لـ مايكروسوفت ويندوز إكس بي هو أن يستخدم البرنامج أكبر عدد من الناس وفي الكثير من البلدان لهذا المنتج البرمجي الجديد الذي جاءت به مايكروسوفت.

في الاقتصاد العولمي ذي الإشارات والفضاءات، يجب أن تكون ماركة الولاء[٢] محدودة ثقافياً. احترام التباينات الثقافية هو أن يستخدم أي منا البرنامج ذاته. بهذا

يُنظـر إلى الترجمـة على أنهـا عامل قوي للتجانس الاقتصـادي والثقافي. ويقدم لنا مفهوم «السيطرة» الذي طوره ستيوارد هال طريقاً لاستكشـاف استراتيجيات التنوع / التجانس التي تكون في العمل أثناء التوطين. يدعي هال بأن: «السيطرة لا تعني اختفاء أو تدمير التباين. بل إنها بناء الإرادة الجمعية مـن خلال التباين. إنها ربط التباينات التي لا يمكن أن تختفي» (هال ١٩٩١ b ٥٨).

ويناقـش في تحليلـه للتاتشريـة Thatcherism بأنـه خلافاً لما أكدته فئة محـددة من مؤيدي نظريـة الوعي المزيف، فالناس ليسوا ساذجين ثقافياً وهم يعرفون شيئاً عن أنفسهم. ولهذا السبب «إذا انشغلوا بمشروع آخر، فهذا يعـود لتلبية متطلباتهم والترحيب بهـم وتأسيس بعض النقاط التـي تعرّف بهـم» (المصدر نفسـه :٥٩). فكـرة السيطرة من خلال الاختلاف توضح التأثيرات التجانسية للترجمـة من خلال التحفظ بـدلاً من إلغـاء التبايـن. فرؤية الترجمـة على أنها الضامن للتباين الذي لا يمكـن اختزاله في بيئـة التماثل العولمي قد يسيء فهـم الطبيعـة الرأسمالية المعاصرة والثقافـة الجماعيـة العولمية. كمـا يراها هال:

«لكـي يحفظ موقعه العالمي لا بد لرأس المـال أن يتفاوض، وأعنـي بالتفاوض أن يتوحد ويعكس جزئياً التباينات التي يحاول التغلـب عليها. فعليه أن يحاول ويمسك بها ويحيّدها لدرجة معينـة. إنها محاولة لبناء عالم تكون فيه الأشياء متباينة. وهذا مصدر السعـادة، إنما تظل التباينـات ليست ذات أهمية».

(هال a١٩٩١ : ٣٣)

وهكذا يمكننا رؤية ايرلندا على عاصمة التوطين الذي يعمل من خلاله رأس المال في الاقتصاد العولمي الجديد للترجمة، محافظاً على السيطرة من خلال التباين.

المراجع:

١- المقصود هنا أن تنتج كل ما هو مفقود أو مطلوب في الأسواق - المترجم
٢- ماركة الولاء : المقصود هنا العلامة التجارية التي نجدها على المنتج - المترجم

آفاق المعرفة



فن المساجلة

في الشعر العربي الشعبي

سلوم درغام سلوم ⊙

يعود هذا الفن بجذوره إلى النقائض (التي ظهرت في العصر الأموي بين جرير، والفرزدق، والأخطل،وقد هيّأ استعار العصبيات في البصرة، وخراسان الهجاء طوال هذا العصر، كما هيأ لنمو فن النقائض نمواً واسعاً، وقد أعدت لهـذا النمو أسباب كثيرة، يرجع بعضهـا إلى عوامل اجتماعية، وبعضها إلى عوامل عقلية..

أما العوامل الاجتماعية نردها إلى حاجة المجتمع العربي خاصة في البصرة إلى ضرب من الملاهي، يقطع بها الناس أوقاتهم الطويلة.. ودائماً حين تنشأ

⊙ كاتب وباحث سوري.
العمل الفني: علي الكفري.

المدن، تنشأ معها أوقات الفراغ التي تبعث أهلها على أن يملؤوها، إما بالدرس والنظر العقلي، وإمّا بلهو يختلفون إليه، وكما رأينا المدينة، ومكة تقبلان على الغناء، وتجدان فيه حاجة أهلها من التسلية، واللهو.

وراح شعراء الهجاء يملؤون أوقات الناس بالهجاء، وسرعان ما تحولوا بها إلى نقائض مثيرة، فشاعر القبيلة ينظم قصيدة من القصائد في الفخر بقبيلته، وأمجادها، ويتعرض لخصومها من القبائل الأخرى، فينبري له شاعر من شعراء تلك القبيلة، يرد عليه بقصيدة على وزن قصيدته، ورويها، وكأنه يريد أن يظهر تفوقه عليه من ناحية المعاني، ومن ناحية الفن نفسه، ويجتمع الناس من حولهما يصفقون، ويهتفون، ويصيحون، وبذلك تحولت النقائض من غاية الهجاء الخالص إلى غاية جديدة، هي سدّ حاجة الجماعة الحديثة في البصرة إلى ضرب من ضروب الملاهي. وتدخلت في صنع النقائض عوامل عقلية مردها إلى نمو العقل العربي، ومرانه الواسع على الحوار، والجدل، والمناظرة في النحل السياسية، والعقيدة، وفي الفقه وشؤون التشريع. وعلى ضوء من ذلك كله أخذ شعراء النقائض يتناظرون في حقائق القبائل، ومفاخرها، ومثالبها، وكل منهم يدرس موضوعه دراسة دقيقة، يبحث أدلّته، ليوثقها، وفي أدلة خصمه لينقضها دليلاً دليلاً.. وكأننا أصبحنا إزاء مناظرات شعرية، وهي مناظرات كانت تتخذ سوق المربد مسرحاً لها، فالشعراء يذهبون إلى هناك ويذهب إليهم الناس، ويتحلقون من حولهم، ليروا من تكون له الغلبة على زميله أو زملائه (ضيف: ٢٤١: ١٩٨٣)

وظل جرير والفرزدق يتناظران نحو خمسة وأربعين عاماً، ويقال إن جرير أسقط في الهجاء ثلاثة وأربعين شاعراً، ولكن أهم شاعرين اشتبك معهما، هما الفرزدق والأخطل، كان له مع الأخطل بعض الجولات، بينما جرير والفرزدق ظلا سنين طويلة يتحاوران، ويتجادلان، وجرير يغرف من بحر، والفرزدق ينحت من صخر.

(وكان فن النقائض يتطلب دراسة تاريخ القبائل، لذلك اعتبرت النقائض وثائق تاريخية طريفة لأنها لم تكن هجاء فقط، كان الشاعر يقف على الأيام التي انهزمت فيها قبيلة الخصم، حتى ينشر مخازيها في الناس، ومن هنا كان الشاعر يستلهم قدرة العقل العربي الجديد على الجدال، ونقض

الدليل بالدليل كما أشار الدكتور شوقي ضيف)[1].

كان ذلك في الشعر الفصيح، وتمرّ الأيام، وتدخل الفنون المستجدة الوافدة، وتدخل اللهجة العامية في تلك الفنون، وخاصة في أواخر العهد المملوكي، ويكون الشعر الشعبي القائم على الفنون المستحدثة، كالموشح، والزجل، والدوبيت، والمواليا، والقوما، وتصل إلى فن العتابا، والموال السبعاوي، والنايل، والسويحلي والنبطي، وأغاني اللالا، والدلعونة، وغيرها. وأصبحت تلك الفنون الشعرية الشعبية تلقى الاهتمام في أمسيات الناس، وأصبح يرافق تلك الفنون الآلات الموسيقية، يُغنى بها في الأفراح، والأتراح، وجميع المناسبات.

وما دامت تلك الفنون وجدت لمتعة الناس، وقطع أوقاتهم، وتزيين مناسباتهم بالنغم، والفرح، ويمكن أن نقول: إن الشعر الشعبي، وتلك الفنون، وما فيها من مساجلات، ومحاورات، ظهرت نتيجة للعوامل الاجتماعية، والعقلية نفسها التي أدت إلى ظهور النقائض في العصر الأموي، والمحاورة في الشعر الشعبي تخلق جواً من الحماس بين الجمهور، لمعرفة الغالب من جهة، وللتمتع بجمال القول من جهة ثانية.

ويعتمد فن المساجلة في الشعر الشعبي على الارتجال في كثير من الحالات والمواقف، بينما فن النقائض في الشعر الفصيح يعتمد على التحضير المسبق، وفي حالات نادرة يكون الارتجال موجوداً. ويسمى الشاعر في لغة العامة (قوّالا) من القول، ويسمى ابن الفن، وابن الكار، وابن الذكا، وللقوالين آداب في محاوراتهم، بعضهم مع بعض، يراعونها بدقائقها، ومن أخلّ بشيء منها، عدَّ ذلك عيباً فيه، وعاراً عليه، وأكثر ما يجتمعون في السهرات، والأفراح، وأندية اللهو، وبيوت الأغنياء، فإذا دعوا إلى اجتماع تحرش بهم بعض الحاضرين، وأروى نار الفتنة – الفنية- بينهم، فبدأوا المحاورة، وكثيراً ما تطول، وقد يمنح صاحب الدعوة الفائز منهم صلة من مال تقديراً له. والمحاورة نوع من المبارزة، بل هي بمعنى الكلمة الصحيح، ولكنّها مبارزة كلامية، هي أكثر الشعر الشعبي تشويقاً، فيها تظهر قوة البديهة، وتدفق المعاني، ونصاعة البرهان، فضلاً عن أن الإنسان بطبيعته الغريزية مولع بالمبارزة، وما ازدحام الألوف من الناس في أسبانية وأمريكا وغيرهما من بلاد العالم لمشاهدة

ثورين يتناطحان، أو ديكين يتنافران إلا دليل واضح على ذلك. وللقوالين ادعاء منتفخ، ولكنــه بريء وساذج، وقــد يقصد الواحد منهم زميله من قريــة إلى قرية، ويأخذ كل قوّال من أنصاره جوقــة، يسمونها (الردادة)، يحمسونه أثناء الإنشاد، فيصفقون لــه، ويهزجون، وللــردادة شأن كبير في غلبة زعيمهــم، أو انكساره إزاء خصمه. ومن آداب المحاورة أن يبتدئ القوال الأكبر سنا، ويطلب الأذن من الحاضرين عند تناول الدف، هذا في فن الزجل والمعنّى، يأخذ في الإنشاد في موضوع، يختــاره، ويوجه كلامه إلى القوّال الآخر، ويجوز للبادئ في القول أن يضع المعنى، كما يريد من شكر، أو ألغاز، أو فراق، أو وصف، أو جفاء، ولكن الأفضل أن يبدأ بالمطايبة. ويجب على القوّال الموجّه إليه الــكلام، أن يجاوب بالمعنى ذاته مع ((مسك الحرف))، إذا كانت العادة كذلك في محيطه. ففي بعض الجهات لا يعنون بمسك الحرف بل يعتبرون الجواب على المعنى فحسب، وإذا لم يتوصل القوّال الذي يجب عليه أن يجاوب إلى حــل الألغاز، أو لم يرصد الحرف، ينبغي



لــه أن يعتذر إنشاداً، لا حديثاً، وإلا يسقط، ولا يجوز للقــوّال أن ينتحل أشعار غيره، أو أن يقــول أشعاراً قالها من قبل، بل يجب أن تكــون له، وابنة ساعتهــا، ويقيمون في أكثر الأحايــين حكماً بين القوالــين، يكون عادة من الشيــوخ العالمين بهذا الفــن. فيفاضل بينهمــا بحسب ما يسمع، ويعلن الفوز للذي استحقه. والغالب يعــد الغلبة على خصمه أمــراً كبــيراً، ومفخرة له، وقــد يشق على المكســور انكســاره، فيخجــل وينسحب، أو يغضب، ويقاتل، ويتعدى الأمر إلى السباب، والسفــه، والتراشق بالأقــداح، والكراسي،

وتبادل الطعن، والعبارات النارية، فيمزق الشمل، وتعكس آية السرور بينهم، بعد أن يكونوا جميعاً أكلوا خبزاً واحداً، وشربوا خمراً واحداً على خوان واحد، ولكنه نزق، فلما يصلون إليه، والحمد لله[٢].

ويمكن أن نرصد ثلاثة أنواع للمحاورة في الشعر الشعبي:

١/التحدي والهدم في الموضوع المعاكس:

في هذا النوع يقوم الشاعر الأول بهدم أفكار، ومفاخر الشاعر الثاني، هكذا يتبادلان الهدم، ويظهران المثالب، والنواقص عند بعضهما، ويمدحان ذاتهما، ويفتخران بنفسيهما، وفي هذا النموذج من المساجلة يعتمد النقائض، حيث يطرح موضوعان متناقضان متعاكسان كموضوع (السمراء والشقراء أو البر والبحر أو السيف والقلم أو المدينة والريف، المرأة العاملة والمرأة غير العاملة) ويتقاسم المتحاوران النقيضين، فإذا اختار الشاعر الأول الدفاع عن الفتاة السمراء، فسوف يختار الشاعر الآخر حكماً الفتاة الشقراء، وعندما تبدأ المساجلة تجد كل شاعر، يهدم ويذكر مثالب اختيار خصمه، ويمدح اختياره، ويذكر المزايا الحميدة لاختياره، فإن من اختار الدفاع عن السمراء يمدحها ويبين الصفات الجملية بكل شيء لونه أسمر في هذه الحياة، ويذم اللون البيض، وكذلك الذي اختار الدفاع عن الشقراء، يمدح الشقراء، ويذم السمراء، وهكذا.

لقد كانت هذه المساجلات في الشعر الشعبي السوري تسجّل على أشرطة ((كاسيت))، وأشرطة الفيديو، وخاصة أنها تُقدّم بشكل غنائي، حيث أن معظم قوالي الزجل والعتابا يجيدون الغناء، وكانت المساجلات تحمل أثراً كبيراً، يطبع في النفوس، وتحمل متعة حقيقية، وكانت هذه المساجلات ذات قيمة لغوية، بما تقدمه من أفكار فنية واجتماعية، واقتصادية وأدبية، وقد اهتم الزجالون والقوالون بالذخيرة اللفظية من أجل الجناس، وخاصة في فن العتابا، وعبر هذه المساجلات خلق الشعراء فن الحوار الفكري، وإذا كان شعراء النقائض في العصر الأموي يميلون إلى كل حزب كان يفيض عليهم بالعطايا، فكان أيضاً شعراء المساجلات الزجلية يعقدون المساجلات في الأفراح العامة والخاصة، وينالون أجرهم في نهاية المساجلة من صاحب الدعوة، وترافقهم الآلات الموسيقية.

وإذا انتقلنا إلى فن الأغاني الفلكلورية، نجد مثل هذه المساجالات، وفي الموضوع نفسه (السمراء والشقراء)، فإن التراث الشعبي يقدم لنا أغنية طويلة بين متحاورين مطلعها:

اسمع وش قال المعنى
عن السمر والبيض غنّى

وتستمر المساجلة بأفكار جديدة حول السمراء والشقراء، وهناك حوار طريف بين الحماية والكنة:

الله يسترها لمرة
وما حد يطلع لبرّه
والحماية والكنة
دبحو بعضين ع الجره

٢/ القافية الموحدة والروي الواحد في المساجلة:

وكما قلت سابقاً إن النقيضة هي القصيدة، يرد بها شاعر على قصيدة لخصم له، فينقض معانيها عليه، يقلب فخر خصمه هجاء، وينسب الفخر الصحيح إلى نفسه، وتكون النقيضة عادة من بحر قصيدة الخصم، وعلى رويها، ولعلّ البدايات كانت متواضعة في هذا المجال، وتجسّدت أول مرة في محاورة بين وفد من بني تميم، حيث قال صاحب كتاب الأغاني أبو الفرج الأصفهاني: لما قدم وفد بني تميم وضع النبي(صلى الله عليه وسلم) لحسان بن ثابت منبراً وأجلسه عليه، وبعد حوار نثري، قام الزبرقان، وهو شاعر من تميم، وقال:

نحن الملوك فلا حيّ يقاربنا
منّا الملوك وفينا يؤخذ الربع
تلك المكارم حزناها مقارعة
إذا الكرام على أمثالها اقترعوا

فأمر رسول الله حسان بن ثابت أن يجيبه، فقال حسان على نفس البحر، ونفس الروي

إن الذوائب من فهر وأخوتهم
قد بيّنوا سنة للناس تتّبع
يرضى بها كلّ من كانت سريرته
تقوى الإله بالأمر الذي شرعوا

وفي العصر الأموي تجسدت النقائض بشكل واضح، فعندما قال الأخطل قصيدة من البحر البسيط وهي على روي الراء المضمومة، ومطلعها:

خفّ القطين فراحوا منك أو بكروا
وأزعجتهم نوى في صرفها غير

أجابه جرير من البحر البسيط وعلى الروي نفسه قال:

قل للديار: سقى أطلالك المطر

قدهجتشوقاًوماذاتنفعالذكر؟[٣]

وفي النقائض قد تختلف أحياناً حركة الروي فإذا قال أحد الخصمين قصيدة جديدة ولو كانت استمراراً لمهاجاة قديمة، فإنه ينظمها عادة من بحر جديد، وعلى روي جديد، إلا أن خصمه إذا ردّ على القصيدة الجديدة، تقيّد ببحرها، ورويها.

والقصائد في النقائض تكون طوالاً، وفيها يفتخر الشاعر بنفسه، وبقومه، وبفضائل نفسه، كالشعر، والكرم، والشجاعة، ثم بأنساب قومه، والحروب التي انتصروا فيها، والعهود التي وفوا بها، والمحاسن التي أتوها من الكرم، والدفاع عن الأعراض، والقيام بشأن القبيلة، وما إلى ذلك بعد ئذ ينقب الشاعر عن معايب خصمه، وقوم خصمه، فيذكرهم جميعاً بالعي والبخل والجبن.

ونصل إلى العصر العباسي، وتنتشر المناظرات الفكرية، وعلم الكلام، والجدل، ودخول الثقافات المختلفة، وانتشار الترجمة من الفلسفة اليونانية والفارسية، وتزدهر الحياة الثقافية، متمثلة بدار الحكمة في بغداد، ويدور الجدال الفكري، وتكون النقائض للأفكار، بدلاً من نسب، وحسب الشاعر، وقبيلته.

وعندما نصل إلى الفترة التي دخلت الفنون المستحدثة الجارية على ألسنة العامة في العهد المملوكي التركي، نجد أن النقائض، والمساجلات، قد انتقلت إلى الشعر الشعبي، والفنون الشعرية الشعبية، كالزجل والموشح وغيرهما.

في الزمن الحاضر قد نسمع بعض المساجلات، ونقرأ ونسمع محاورة بين شعراء الشعر الشعبي على نفس القافية، والروي، فيها التفنيد والهدم والذمّ، وقد تكون المساجلات فيها مدح وطرح مشاعر، ووجدانيات، كأن يذكر أحد الشعراء ما صنعت به مفاتن الحبيبة: حسنها وشعرها، وعيونها، فيردّ عليه شاعر آخر، ويذكر نفس الأمر، وربما تطرح المبالغات في ذلك من أجل الإثارة، ورفع وتيرة السجال، وهذه الأمور تجري إما ارتجالاً، حيث يجتمع شاعران في مجلس، ويقدمان قصيدتين أمام الجمهور، أو بين الأحبة، والأهل، وإمّا عبر المراسلة، كأن يراسل شاعر صديقاً له، وفي الرسالة قصيدة تطرح قضية معينة، وغرضاً من

أغراض الشعر، فيقوم الشاعر الذي وصلته الرسالة بالرد على صديقه بقصيدة، يبيّن له فيها رأيه برسالته، ويعطي رأيه في كل جزء من الرسالة، وإمّا عبر صحيفة، وربما يجتمع الهدم، والغزل، والمدح، والتزام القافية، والروي، في مساجلة واحدة، وكذلك الموضوع المعاكس، وهنا يقاس تفوق الشاعر، بما يقدمه من كلام قوي، ومسبوك بشكل إبداعي معتمداً الصور الجميلة، والخيال المجنح، والجمل المدهشة.

٣/ الغزل والدعابة في المساجلة:

وقد يكون الهدم ناتجاً عن دعابة، أو مقلب، وهذا ما يحصل بين الأصدقاء وقد تكون بين شاعر، وشاعرة، يتبادلان الغزل، والعتاب، ونقض الأفكار، والآراء، فالنوع الأول الناتج عن دعابة، كما حصل بين الشعراء الذين يتمتعون بروح مرحة، وخفة حضور.

وتخبرنا كتب الأدب العربي شعراً، ونثراً، عن مساجلات طريفة دارت بين الأدباء ترصد مواقف هزلية وحياتية ولها طابع الارتجال أحياناً، وهي مساجلة الموقف، وقد يكون النقض ناتجاً عن مساجلة غزلية بين شاعر وشاعرة، أو ناتجاً عن المطايبة، والمدح بين شاعر، وشاعر، وهذا النقض يأتي بروح طيبة، وقد يكون النقض عتباً ولوماً، وقد أورد المبرد في كتابه الكامل مثالا على المساجلة الموقف، عندما نظر شيخ إلى امرأته تتصنع (تضع الزينة) وهي عجوز فقال:[4]

عجوز ترجي أن تكون فتية
وقد لحب الجنبان واحدودب الظهر
تدس إلى العطار سلعة بيتها
وهل يصلح العطار ما أفسد الدهر؟

ترد هنا امرأته بقولها:

ألم تر أن الناب تحلب علبة
ويترك ثلب لا ضراب ولا ظهر

والمساجالات الفكرية والغزلية التي جرت بين ابن زيدون، وولادة، والرسائل النثرية بين جبران خليل جبران، وصديقاته الأديبات، وهناك مساجلات كثيرة لا تحصى في أدبنا الفصيح.

أما في شعرنا الشعبي فنسمع مساجلات كثيرة أيضاً، في مسرحيات الشاعر عيسى أيوب الكثير من المساجالات عبر الشخصيات المتحاورة، ويمكن أن نقدم من لوحة ((الفران)) هذا الحوار بين الأطفال، والفران، عندها راح الفران يشرح للأطفال

مراحل صناعة الرغيف، انطلاقاً من حقل القمح إلى جاهزيته كرغيف:

فرقة الأطفال:

يـــا عــمــي بـــو عــفـيـف

لا تــســـأل لـيـش وكـيـف

طـــلــو عــلـيـنـا ضــيـوف

بـــدنـــا شــــي كـــام رغـيـف

الفران:

أهـــــلا وســـهــلا فـيـكـن

عـــنـــدي خـــبـــز يـكـفـيـكـن

ولـــو مــا عـــنــدي رغـيـف

مـــن عـــيــوني بـطـعـمـيـكـن

وهكذا يكون الغزل والتحدي والهدم في المساجلات الشعرية، قد حملوا المتعة، والدهشة، والحماسة عند الناس.

الهوامش:

١- ضيف، شوقي (١٩٨٣) –أدب العصر الإسلامي- دار المعارف- بمصر- ط٧.
٢- عواد، توفيق (١٩٨٠) –فرسان الكلام- مكتبة لبنان- بيروت- ط٢-١٩٨٠.
٣- فروخ، عمر (١٩٨٥) –تاريخ الأدب العربي- منشورات جامعة حلب.
٤- المبرد، أبو عباس محمد (١٩٨٠) –الكامل في اللغة والأدب –مؤسسة المعارف- بيروت ج١-ج٢.

آفاق المعرفة



الشام والشآم ودمشق وسورية: ما هي معانيها اللفظية؟

ملاتيوس جبرائيل جغنون ٭

كلمــات أربع هي على لسان كل سوري، بــل كل عربي. بسيطة الدلالات المكانية، فالكلُّ يعرف أنها تطلق على دمشق المدينة وعلى «بلادها» أي «بلاد الشـــام» ما وعت ذاكرتنا. والشيء ذاتـــه ينطبق على «الشآم». الجميع يعرف هـــذا وذاك. ولكن: ما هي معانيهـــا اللغوية؟ ومن أين أتـــت؟ ولماذا؟ ومتى؟ فبقدر ما هذه المفردات رائجة الاستعمال ومتداولة، بقدر ما يعتري معانيها الغموضـــ: فما من أحد يعلم، علـــم اليقين، ماذا تعني هذه الألفاظ. وقلائل هم الذين اكترثوا ليعرفوا.

٭ باحث سوري.

العمل الفني: علي الكفري.

لابد لنا، قبل الخوض في مثل هذا البحث، من أن نؤكد على الوحدة الجغرافية والحضارية والتاريخية لبلاد الشام مع الجزيرة العربية. وأي كلام في غير هذا السياق لن يوصلنا إلى استنتاجات صحيحة في تأويلات الألفاظ التي نحن بصددها. فنحن حين نتحدث عن اللهجات الآرامية لبلاد الشام، وعن اللهجات العربية في الجزيرة العربية، فإننا نشير إلى متانة الروابط اللغوية بين هذه وتلك للدرجة التي نجد هذه التداخلات جلية في عربية قريش التي لا نجد تعبيراً عنها أفضل من عربية القرآن الكريم. ولسنا هنا في مجال البحث بهذه التداخلات التي أشبعت دراسة من قبل العديدين.

أما بالنسبة لي، فكانت تأويلات هذه الألفاظ الأربع لغزاً أو تكاد، إذ لم أصادف من «العارفين» من يعرفها، ولم أستشر مصدراً وأرشدني إلى معاني هذه الألفاظ، اللّهُمَّ إلاّ في نطاق الاشتباه والظن والتخمين!!! فالمعلومات التي أفادتنا المصادر بها لا تخرج عن كونها تهيؤات أو مقاربات لا تستند إلى معرفة باللغات القديمة التي سادت قديماً في المنطقة العربية أقصد عربيات الجنوب اليمني القديم بلهجاتها الأربع السبئية والمعينية والحضرمية والقتبانية التي بَحَثْناها بعمق، وكذلك الآرامية بلهجاتها المختلفة من تدمرية وسريانية وغيرها مما حظي باهتمامنا الخاص إضافة إلى اليونانية القديمة التي نعمل على قراءة الجديد من نقوشها المكتشفة حديثاً.

بقي عليَّ أن أبحث بنفسي عن «ضالَّتي» بل «ضالَّتنا» المنشودة. وإليكم ما أسفرت جهودي وتمخضت بحوثي عنه. وأنا هنا لا أدّعي أنني بَلَغْتُ جادَّةَ الصواب، أو أنني وصلت إلى القول الفصل لأنني لا أجزم في قطعية استنتاجاتي، بل أطرح ما توصلت إليه أمام قرّائي من فقهاء اللغة و الدارسين والمهتمين من المثقفين عساهم يجتهدون إلى ما هو أكثر صواباً والله المعين.

ولكن، ومع ذلك، فإنني سأُدَعِّمُ كل تفصيلة أعرضها بما أُوْتِيْتُ من الحجة والبرهان والإقناع.

وقبل الشروع بتقديم تأويلاتنا لهذه الألفاظ سنتعرض للعديد من أمثلة التأويلات الرائجة اليوم. فقد أعطيت للشام تفسيرات عديدة لعل أهمها أنها ليست إلاّ تحويراً لاسم «سام» بن نوح التوراتي الذي

تُقدِّمه لنا المصادر على أنه Shem. ويَتَقَوّى القائلون بهذا التأويل بحقيقة أن حرفي السين والشين بالآرامية يمكن استعمالهما تبادلياً بين الآرامية والعربية ويوردون بعض الأمثلة مثل شِتّا = ستة، بشم ذ ألوها = بسم الله، مشقي = مسقي أو مروي إلخ.. ورَدُّنا على هذا التأويل أنه ما علاقة سام، إن وَجِدَ هذا «السام» فعلاً، ببلاد الشام؟ وينسى هؤلاء أنهم يكرسون، عن قصد أو بغير قصد، فكرة نسبة بلاد الشام للسامية؟ هذه الفكرة التي لا تستند على أي دليل علمي ملموس أو مقنع. وثمّة من يقول إن الشام دُعيَت بهذا الاسم لأنها «شامة» على وجه الدنيا!!؟؟؟ ورَدُّنا على هذا التأول أن لفظ «الشام» مجرداً هكذا لا يطلق على مدينة دمشق إلاّ في أدبياتنا الشعبية اليوم. والحقيقة أننا حين نقول «الشام» وبذهننا مدينة دمشق، فإنما نعني بها اختصاراً لعبارة «دمشق الشام». وهناك فرق شاسع بين معنى «دمشق» ومعنى «الشام» كما سيأتي لاحقاً. ونذكر في هذا المقام أنه ليست دمشق فقط هي التي حظيت بلقب أو بنسبة الشام، بل سبقتها إلى ذلك بصرى التي عُرِفَتْ ببصرى الشام قبل أن تُعْرَفَ دمشق باسم «دمشق الشام». وكانت تُعْرَفُ حقاً باسم آخر ما زال عالقاً بذاكرتنا إلى اليوم، وإن لم يَعُدْ بعدُ مستَخْدَماً، وهو «بصرى إسكي شام» الذي راج استخدامه في الدور العثماني، حيث إسكي لفظ تركي يعني «قديم» أو «القديم» والشام تعني «الشمال» كما سيأتي لاحقاً. إذاً فقد سبقت بصرى دمشق إلى لقب الشام. والسبب تاريخي وجلي لأن بصرى سبقت دمشق كمحطة نهائية لقوافل التجارة التي كانت تأتي إليها من بلاد الحجاز واليمن. والأدلة على ذلك نجدها في سيرة الرسول العربي محمد (صلى الله عليه وسلم) الذي كانت له محطات نهائية في بصرى الشام تنتهي إليها قوافل التجارة التي ساهم فيها منذ نعومة أظفاره. وليس دير الراهب بحيرا الذي التقاه في بصرى حسب التقليد المتناقل ولا جامع مبرك الناقة إلاّ أدلة على هذه المحطة التجارية. ثم أنه ماذا تعني أن تكون الشام، إن صح وإن استأثرت، دون غيرها، بلقب الشام، شامة على وجه الدنيا؟؟!! هذا كلام ليس له وزن بالمعيار العلمي. ولا ننسى هنا أن مدينة طرابلس الساحلية بلبنان اليوم أيضاً حظيت بلقب طرابلس «الشام»، ليس لأنها تتبع لدمشق الشام، أو لبصرى

الشـام، بل تمييـزاً لها عن طرابلس «الغرب» بليبيا. أقـول طرابلس «الغـرب» تمييـزاً لهذه الأخـيرة أيضـاً عـن طرابلـس «الشـام» أو طرابلـس «الشمـال» كجهتـين جغرافيتين لا أكثر ولا أقل.



العمـق التاريخي لهذه الألفاظ:

إلى متـى تعود هذه الألفـاظ في عمق التاريخ؟ سؤال مطروح تمكنت من اقتفاء أقـدم أثر له، ظهر حتى الآن، في الوثائـق الكتابيـة القديمة. فأول ذكر لاسم «الشآم» كاسم آخر لمدينة «دمشق» يمكننـا استبصاره في «التقاريـر الحولية» للملك الآشوري شَلمَنّصر الثالث الذي مَلَكَ ما بين عامـي (٨٥٨- ٨٢٤ق.م) حيث جاء في تقرير عـن حملته الكبيرة على التحالف الآرامـي في موقعـة قرقر الشهـيرة: «فقد استقدم (أي أورحيلينا ملك حماه) لمساعدته ١٢٠٠ عربة و١٢٠٠فارس و٢٠٠٠٠من جنود المشاة التابعين لأداد إدري (حدد عزر) ملك Sha-imerishu (ويقصـد دمشق).. إلى آخر ما هنالك مما ورد في النص». ويمكننا هنـا، بسهولة وأمان، مماهاة لفظ «شام» أو «شآم» بالشطر الأول من هذه الكلمة.

وقـد وَرَدَ اسـم شائميريشـو Sha-imerishu مـرات عديـدة في نصوص الملوك الآشوريين كبديـل لاسم «دِمَشْقا» أو «دِمَشْقي» وهذا الاسـم الأخير سنأتي على اجتهادنـا في تأويله في الفـترة الأخيرة من هـذا البحث. أما اسـم Sha-imerishu الأكادي الأصـل فيتكـوَّن من لفظي Sha-im وerishu. ويشـير مترجـم النص إلى أن اللاحقـة Shu- في أواخر الأسماء تفيد

معنى «تجار السلع كالملح والخمر والفخار والفواكه الخ..»[1] وهذه الإشارة الأخيرة بالغة الأهمية سنعود إليها لاحقاً لتأييد ما توصلنا إليه من معلومات حول تأويل معنى لفظ «شام» أو «شآم» وتأكيده.

هذا كان عن العمق التاريخي للفظتي «الشام والشآم». أما بالنسبة للفظة «سورية» فيبدو أن ظهورها الكتابي الأول قد واكب الظهور الأول للفظتي «الشام والشآم». إذ تُفيدنا الموسوعة البريطانية Encyclopaedia Britannica في هذا الخصوص ما تعريبه: «لفظ لم يَرِد ذِكْرُهُ في التوراة. وأقدم ذكر له أورده الشاعر اليوناني هوميروس والمؤرخ اليوناني هيرودوتس الذي أشار إلى السوريين هم من الآشوريين[2] وأن هؤلاء الأخيرين هم من القبائل البربرية.. وقد أطلق هذا الاسم، أي سورية، ليشمل جزءاً من جبال طوروس..»[3]

ما هي معانيها؟

بعد الاستعراض التاريخي للظهور الأول لهذه الألفاظ الثلاثة، نعود الآن إلى السؤال المطروح أساساً كعنوان لهذا البحث. ما هي معانيها اللغوية؟

أَوَدُّ أن أوضحَ لقارئي الكريم أنني لم أتمكن من الاهتداء إلى التفسير الذي أعتبره شافياً لغليل الباحثين عن معاني «الشام» و«الشآم»، إلاّ من خلال تمحيصاتي بعربيات الجنوب، أو عربيات اليمن ـــ وأقصد اللهجات العربية الجنوبية التي نشأت أصلاً في اليمن قبل الميلاد ببضعة قرون واستمرت هناك بعد الميلاد أيضاً ببضعة قرون ـــ والتي دَرَسْتُها اعتباراً من نصوصها الأصلية كما هي مدونة حقيقة الأمر بالخط المعروف «بالقلم المسند». أقول إنني بعد هذا كله فقط، استطعت أن أَحُلَّ اللغز الذي أحاط بمعناها. وإليكم خلاصة ما توصّلت إليه فيما يلي:

كان سكان الجزيرة العربية، ولا سيما منهم الذين يقطنون الشطر الغربي من الجزيرة، اعتباراً من أقصى شمال المناطق المتاخمة للبحر الأحمر مروراً بالحجاز فتهامة وانتهاءً باليمن في أقصى الجنوب، كانوا يشكلون، مع بلاد الشام كيانات حضارية متكاملة فيما بينها منذ أقدم الأزمنة. ولعلّ الصلات الأقوى التي كانت تربط بينهم، إضافة إلى الروابط العرقية والثقافية، هي الصلات التجارية البالغة

الحيوية بالنسبة لهــم جميعاً. ولقد وَثَّق لنا القرآن الكريم هــذه الحقيقة التاريخية في سورة قريش جاء فيها ما حرفيَّتُهُ: ﴿لإِيلَافِ قُرَيْشٍ ۞ إِيلَافِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْفِ ۞ فَلْيَعْبُدُوا رَبَّ هَــذَا الْبَيْتِ ۞ الَّذِي أَطْعَمَهُم مِّــن جُوعٍ وَآمَنَهُم مِّنْ خَوْفٍ﴾. وأذكر هنا أن مــا كان يُعْرَفُ بطريق البخور، كان يبدأ من بلاد اليمن، بلــد منشأ البخور على أصنافه من لبان ومــرّ وخلافهما، ثــم يتجه شمالاً خــلال تهامــة إلى الحجاز ويستمــر شمالاً باتجاه وادي عربة مروراً بالبتراء ثم بصرى الشام فــإلى دمشق التي كانت محطة رئيسة للبيــع وإعادة التوزيع إلى بقية المناطق وعبر البحر المتوسط.

وفــي العصــور التي سبقــت المسيحية والإســلام، كان الأعــراب ســكان الجزيرة هــؤلاء، في غالبيتهم، مــن الوثنيين كما هو معــروف. وكانــوا، إذ ذاك، يعتبرون الجهة التــي تُشْرِقُ الشمس منها، هي الجهة الأولى التــي إذا استقبلوها بوجوههم، صار الغرب وراء ظهورهم والجنــوب إلى يمينهم، ومنها بــلاد «يُمْنَةَ» أو اليمين أو «اليمن» لأنها تقع إلى يمينهــم، أما إلى يسارهم، أو «شمالهم»، فتكون بلاد «الشمال» أي بلاد الشام. ونحن ما زلنا، إلى اليــوم نقول مثلاً «إلى شمالك» ونقصــد «إلى يســارك». وفي هذه الحقيقة الأخيرة، يكمن سر الإجابة على معاني كلمتي «شــام» و «شآم»، لأنــه، إذا عُدْنا إلى معجم ألفــاظ عربيــات اليمن، بلهجاتهــا الأربع، وأقصــد السبئيــة والحضرميــة والمعينية والقتبانية كلِّها على حدٍّ سواء، لاكتشفنا أن الفعــل الثلاثي المجرد (شَأَمَ) يعني «اشترى» حرفيــاً، ومنه يأتي الاســم (شَأْمَتٌ) بمعنى «السِّلْعَــة» أو «البضاعــة». ليس هذا فقط، بل وإنَّ هذا اللفظ الأخير نفسه، وبحرفيته، يعنــي «الشمــال» في عربيــات الجنــوب اليمنية أي «جهــة الشمال» التي هي عكس «الجنــوب»[4]!!! فماذا يعنــي كل ذلك؟ وما هي دلالاته؟

هنا نأتي إلى زبــدة القول وهي أن بلاد الشــام كانت تعني شيئين بالنسبة للأعراب، وهمــا أن بلاد الشام كانــت بلاد «الشمال» أولاً كموقــع جغرافي بالنسبة لهــم، وثانياً، وبالقــدر ذاته من الأهمية، كانت هي البلاد التــي يقطنهــا أهــل «الشــراء»، أي حيث يُصَرِّفــون بضائعهم. أي أن اللفظين يفيدان معنى «بلاد الشمال» و«أهل أو بلاد الشراء» في آنٍ معاً. وأخــيراً أفيد بأن كلمة «سوري»

هو لفظ أكادي لا يعني إلاّ الشمال

وأعود لأُذَكِّر القارئ الكريم بما كنت قد أشرت إليــه في فقرة سابقة من أن اللاحقة Sha-imerishu-shu الأكاديــة التــي تعرضنا لهــا تفيد معنى «تجار السلع كالملح والخمر والفخــار والفواكه..» أوَليس في كل ذلك الإثبات على صحة وتماسك ما توصلنا إليه؟

ثم إنه لتقريب هذا الاستنتاج الذي يربط أسماء الأماكن بالتجارة، وهو ليس فريدٌ من نوعــه في التاريخ، نفيد بــأن «أرض كنعان» أو أرضــ الكنعانيــين أخــذت، اسمها هي الأخرى من التجارة. فإن كلمة «כנען=كنعان «تعنــي» تاجر أو فينيقيــة» حرفياً بالعبرية وأيضاً فــإن «כנעני =كنعــاني» تعني تاجر. وأسوق مثالاً آخر، مــن اليونانية هذه المرة، وهــو لفــظ (Eμπóρlov= إمبوريون أي ســوق تصريف وتوزيع البضائع) الذي أطلق على مدينة أسسها التجــار اليونانيون على الساحــل الشرقي لشبه الجزيــرة الإيبيريّة ليس بعيــداً إلى الشمال من مدينة برشلونة الإسبانيــة اليوم وذلك في القرن السابع قبل الميلاد، وهي تُدعــى اليوم أمبورياس. وكان هــؤلاء التجار البحارة اليونانيون قد قدَموا مــن مدينة اسمها فوقايا تقع على السواحل الغربية لآسيا الصغرى.

وأخيراً مــاذا عــن تأويــل اســم «دمشق»؟:

وهنــا أيضــاً تعــددت الاجتهــادات وتنوعت. فَمِــن قائل إن دمشــق تأتيَ من فعــل «دَمَشَقَ»؟؟!! وردُّنــا أنه لا وجود لهذا الفعــل أصلاً في متون معاجــم العربية ولا في غيرها. ومنهــم من يقول أن تأويلها «دار ميسق» الآرامية بمعنى الدار المسقية. وهذا التأويل، مع عدم دقتــه، نرى فيه جزءاً من الحقيقــة والإقناع. وهناك قائــل يردد أن تأويلها هــو «دي مَشَقي» مــن الآرامية أي «ذات العُطــر» أو «ذات العبير» أو، بشيء من التحوير، «أمّ العبير» لِما عرِفَتْ به هذه المدينة من عبق المسك الذي يفوح في أجوائها بسبب غوطتيها منذ أقدم العصور. والرد على هذا أن الآرامية لا تحوي لفظاً من متون معاجمها يحمل هذا المعنى، أي «مشقي» بمعنى المسك أو العطر. وثمة قائل إن اسم دمشق يأتي من عبارة «دو ماسكوس» أي، حسب قولهم، «دو» تعني «اثنــين» و«ماسكوســ» تعني «المسك» وهــؤلاء يتناسون أن اســم دمشق باليونانية إنما هــو «داماسكوس» وليس «دوماسكوس»

أي بالألف وليس بالياء. وهم يقولون إن المقصود بذلك هو شيء من قبيل «أم العُطْرَيْن» أو «أم العبيريْن» نسبة لما عرف عن الغوطتين المحيطتين بدمشق: الشرقية والغربية. وفي هذا التأويل إرجاع لاسم دمشق الآرامي إلى أصول يونانية. وهذا ما لا يصح طبعاً. لأن اليونانيين أتوا بعد دمشق وليس قبلها، وأطلقوا اسم «داماسكوس» تحريفاً عن دمشق لأن اليونانية لا تحتوي على صوت أو حرف الشين أولاً، ولأنهم يُلحِقون الـ «وس» في نهايات الأسماء التي يعتبرونها مُذَكَّرَةً بالنسبة لهم للدلالة على تذكيرها.

وبعد البحث في أصول الآرامية تبين لنا أن اسم «دِمَشْق» تماماً كما يُلْفَظُ اليوم، أي بكسر الدال وفتح الميم وتسكين الشين يمكن إرجاعه إلى تعبير آرامي بامتياز هو «دي مَشْقي» وهو الصيغة المختصرة لعبارة «دي مَشْقيونو» (راجع: Robert Payne Smith & Tyndale Syriac Lexicon) وتعني حرفياً «أم السواقي». ودمشق أم الفروع السبعة لبردى لجديرة بأن تحمل هذا الاسم وليس غيره. ولدينا هنا في ربوع الساحل السوري منطقة رائعة الجمال تحمل اسم «مشقيتا» وتعني «المسقية» أو «المروية» بالآرامية (والسريانية طبعاً).

الهوامش:

١- انظر
PRITCHARD, James B., Ancient Near Eastern Texts, p.p 278, Princeton University Press.

٢- يبدو أن هيرودوتس، الذي عاش في القرن الخامس ق.م، اكتفى بالتشابه اللفظي بين Assyria وSyria للوصول إلى هذا الاستنتاج دون تدقيق أو تمحيص، فالحقيقة أن السوريين لم يكونوا من الآشوريين لأن الآشوريين كانوا يشيرون إلى سكان سورية من الآراميين ليس فقط على أنهم الغير، بل كانوا يحاربونهم في حملاتهم المعروفة جيداً من خلال حوليات ملوكهم، وقد أوردنا في متن البحث مقتطفاً من الحولية التي تذكر معركة قرقر الواقعة على مسافة سبعة كيلومترات إلى الجنوب من جسر الشغور. فالآشوريون لم يحملوا اسم سورية ولا العكس صحيح، بل إن من حمل اسم سورية هم السريان الآراميون كما الأقباط المصريون بالنسبة لمصر. (م. ملاتيوس جغنون)

٣- انظر: د.عبد الرحمن الكيالي، مجلة العاديّات، العدد ٣، ص٢، المطبعة المارونية، حلب ١٩٣٤. (بشيء من التصرف بالعبارة دون المساس بالمعنى على أية حال).

٤- انظر: م.ع.ق. بافقيه، أ.بيستون، ك.روبان، ومحمود الغول في «مختارات من النقوش اليمنية القديمة ص ١٣٣، ١٦٦، ٢٢١، ٢٢٢و٣٧٩.
المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ١٩٨٥.



حوار العدد

مع جورج الخوري:

عبقري تصوير من بلدنا

حـــوار: عادل أبو شنب

حوار العدد

جورج الخوري:
عبقري تصوير من بلدنا

إعداد: عادل أبو شنب ⊙

رافق المصور الفوتوغرافي والسينمائي والتلفزيوني جورج لطفي الخوري، المؤسسة العامة للسينما في سورية منذ نشأتها، وصوّر أفلام جميع مخرجيها تقريباً، وبعد ظهور الكاميرا التلفزيونية الشبيهة بكاميرا السينما صور عدداً كبيراً من مسلسلات التلفزيون.

يتعامل مع الكامـــيرا الفوتوغرافية والتلفزيونية بعين فنان متميز، ولهذا صـــور عدداً كبيراً من الأفلام والمسلسلات منذ عام ١٩٦٠ وحتى عام ٢٠٠٩ ومازال يصور ويشجع الناشئة على خوض هذا الميدان.

⊙ أديب وقاص سوري.

ويسعدني أن أحاوره في هذا العدد.

- المولد والنشأة والدراسة

• جورج لطفي الخوري مواليد ١٩٣٩ دمشق. نشأت في حي شعبي من مدينة دمشق (الباب الشرقي)، ودرست في مدرسة العازارية - باب توما.

- أيهما أسبق عندك التصوير الفوتوغرافي أم السينمائي، وكيف بدأت؟

• كان في حينا جار عنده محل للتصوير الفوتوغرافي عملت عنده منذ صغري في فترات العطلة المدرسية لعدة سنوات، من هنا بدأت علاقتي بالكاميرا والصورة والضوء.

أنشأت لاحقاً في المنزل قسماً صغيراً لتحميض الأفلام وطبع الصور وهو عبارة عن ركن في القبو وبقيت أمارس هوايتي في أوقات الفراغ حتى عام ١٩٥٨ حيث أقمت أول معرض للتصوير الفوتوغرافي في صالة رابطة الكتّاب العرب (حيث كانت رابطة في حينها) ثم تلاه في عام ١٩٦٠ معرض تحت رعاية وزارة الثقافة في صالة الفن الحديث العالمي في شارع الفردوس كان يملكها الفنان محمد دعدوش.

وفي أوائل عام ١٩٦٠ تمَّ اختياري للعمل في دائرة السينما حيث كان يرأس هذه الدائرة الأستاذ والناقد المخرج السينمائي صلاح دهني.

درست التصوير السينمائي على يد اختصاصيين يوغسلاف حتى عام ١٩٦٥.

في عام ١٩٦٦ قمت بتصوير فيلم (سائق الشاحنة) وهو أول عمل سينمائي طويل تنتجه المؤسسة العامة للسينما في سورية. وقام بإخراجه أستاذي المخرج اليوغسلافي بوشكو فوتشينيتش وكان بمثابة فيلم التخرج لي.

سافرت إلى كل من يوغسلافيا وبلغاريا في دورات استطلاعية على السينما في كلا البلدين. ثم بدأت سلسلة الأفلام السينمائية الروائية الطويلة التي صورتها.

- فيلم (اللقاء) وهي ثلاثية رجال تحت الشمس، إخراج مروان مؤذن، عام ١٩٧٠.

- فيلم (السكين)، إخراج خالد حماده ١٩٧٢.

- فيلم (الثلاثية الثانية) عود النعنع إخراج بلال الصابوني ١٩٧٢.

- فيلم (اليازرلي)، إخراج قيس الزبيدي ١٩٧٤.

- فيلم (السيد التقدمي)، إخراج نبيل المالح، ١٩٧٥.

- فيلم (الأبطال يولدون مرتين)، إخراج صلاح دهني ١٩٧٧.

- فيلم (حبيبتي يا حب التوت)، إخراج مروان حداد ١٩٧٩.

- فيلم (الشمس في يوم غائم)، إخراج محمد شاهين ١٩٨٥.

- فيلم (الطحالب)، إخراج ريمون بطرس ١٩٩١.

- فيلم (صهيل الجهات)، إخراج ماهر كدو ١٩٩٣.

- فيلم (آه يابحر)، إخراج محمد شاهين ١٩٩٤.

- فيلم (صعود المطر)، إخراج عبد اللطيف عبد الحميد ١٩٩٥.

- فيلم (الترحال)، إخراج ريمون بطرس ١٩٩٧.

- فيلم (حسيبة)، إخراج ريمون بطرس ٢٠٠٧.

- فيلم (دمشق يا بسمة الحزن)، إخراج ماهر كدو ٢٠٠٨.

- فيلم (حراس الصمت)، إخراج سمير ذكرى ٢٠٠٩.

هذه الأفلام كانت لصالح المؤسسة العامة للسينما، أما أفلام القطاع الخاص كثيرة نذكر منها:

- فيلم (لعبة الشيطان)، إخراج زهير الشوا ١٩٦٦.

- فيلم (حبيبتي)، إخراج هنري بركات ١٩٧٤.

- فيلم (الخاطئون)، إخراج سيف الدين شوكت ١٩٧٥.

- فيلم (العشاق على الطريق)، إخراج فيصل الياسري ١٩٧٧.

- فيلم (عائد إلى حيفا)، إخراج قاسم حول ١٩٧٩.

- فيلم (زينب والنهر)، إخراج كرستين دبغي ١٩٩٣.

قمت بإخراج وتصوير فيلمين روائيين للقطاع الخاص:

- فيلم (أموت مرتين وأحبك).

- فيلم (الصحفية الحسناء).

قمت بإخراج عدة أفلام وثائقية قصيرة منها لؤلؤة على المتوسط لصالح المؤسسة العامة للسينما في دمشق ١٩٩٥.

أخرجت وصورت تسعة أفلام وثائقية قصيرة للمحطة الإخبارية السعودية عن مدن المملكة تحت عنوان (ترنيمة مكان) عام ٢٠٠٤.

وجميع هذه الأفلام كنت أتعامل فيها بحس ومزاج عاليين لأنني كنت وما زلت أعشق الكاميرا والضوء.

- هل نلت جوائز على تصويرك وماهي؟

- نلت جائزة التصوير عن فيلم (الشمس في يوم غائم) في مهرجان دمشق السينمائي الرابع.

- جائزة التصوير عن (فيلم صعود المطر) في مهرجان دمشق السينمائي التاسع.

- براءة تقدير مع ميدالية نقابة الفنانين في سورية لما قدمته من جهد وعطاء في مجال التصوير والتقنية السينمائية عام ١٩٨٥.

- براءة تقدير من النقابة تكريماً في عيد الفنانين.

- إلى جانب عملك في السينما نراك تعمل الآن في مجال التلفزيون، هل تحدثنا عن تجربتك التلفزيونية وعن الأعمال التي صورتها؟

• لقد أتيت إلى التلفزيون بعد خروج الكاميرا من نطاق الاستديو إلى الطبيعة وبهذا أصبحت الكاميرا التلفزيونية أقرب إلى السينما، ومع الانطلاق الكبير للمسلسلات وتعثر السينما كان من الطبيعي التحول إلى التلفزيون، طالما أنه يفي بالغاية الفنية والإبداعية، ومع تطور الكاميرا التلفزيونية وصغر حجمها ودقة أدائها أصبحت أشعر وكأنني أقوم بتصوير فيلم سينمائي طويل جداً.

من المسلسلات التي عملت بها:

- مسلسل (نهاية اللعبة) إخراج فردوس الأتاسي عام ١٩٨٨.

- مسلسل (شجرة النارنج) إخراج سليم صبري عام ١٩٨٩.

- مسلسل (طقوس الحب والكراهية) إخراج رياض ديار بكرلي.

- مسلسل (عائلة أبو الخير) إخراج جميل ولاية.

- مسلسل (درب التبان) إخراج يوسف رزق.

- مسلسل (الخريف) إخراج باسل الخطيب.

- مسلسل (جريمة في الذاكرة) إخراج



مأمون البني.

- مسلسل (القلاع) إخراج مأمون البني.

- مسلسل (الجمل) إخراج خلدون المالح.

- مسلسل (طاش ماطاش ٧) إخراج عبد الخالق الغانم.

- مسلسل (العود) إخراج خالد الطخيم.

- مسلسل (على طول الأيام) إخراج حاتم علي.

- مسلسل (الانتظار) إخراج الليث حجو.

- مسلسل (جنون العصر) إخراج مروان بركات.

- مسلسل (جمال الروح) إخراج مروان بركات.

- مسلسل (سحابة صيف) إخراج مروان بركات.

- لقد تطورت وسائل التصوير الفوتوغرافي والسينمائي والتلفزيوني بمعدات تكنولوجية هامة ما رأيك فيها وهل تجدها تيسر العمل أم أنها تنفي كل المهارة الشخصية؟

• لاشك في أن هذا التطور على الكاميرا والمعدات الأخرى ساعد في الحصول على نتائج سريعة كانت تتطلب وقتاً طويلاً وتكلفة عالية.

أصبح حالياً بكبسة زر يمكن مشاهدة ما تمّ تصويره وإلغاؤه وإعادة تصويره.

هذا تطور رائع وهذه كلها وسائل مساعدة وموفرة للمال والوقت، ولكن تبقى العين المبدعة والموهبة هي التي وراء الكاميرا وهي الخلاقة. هذه الإمكانيات ساعدت لكنها لن تلغي الفنان المبدع.

- ما رأيك بزملائك القدامى كالمرحوم محمد الرواس؟

• كل مصور في وقته وزمانه كان مبدعاً طالما أنه يعمل في مجال الفن والإبداع وذلك حسب الإمكانيات التي كانت بين يديه والموهبة التي كان يتمتع بها. فالبدايات كانت صعبة ومعقدة وشاقة. كانت الكاميرا بسيطة والأفلام سريعة العطب وذات حساسية ضعيفة. ولمشاهدة ما تمّ تصويره يحتاج إلى أيام. ولم يكن بيد المصور الخيارات الكافية من معدات الإضاءة. كان التعامل مع الأفلام الأسود والأبيض يتطلب حساسية وخبرة عالية لإعطاء العمق في اللقطة ومع ذلك كانت هناك أفلام رائعة ومصورون مبدعون، ومع ظهور الفيلم الملون وتطور الكاميرا والعدسات أصبح للصورة جاذبية خاصة وللمصور خيارات متعددة يمكن أن يستفيد منها حيث أصبحت اللقطة أقرب إلى الطبيعة.

كل التقدير والاحترام لزملائنا الراحلين الذين سبقونا في هذا المجال أمثال محمد الرؤاس وأحمد عرفان ويوسف فهده وزهير الشوا وغيرهم، وكل التقدير والإعجاب للزملاء الذين يعملون الآن في مجال السينما والتلفزيون على عطائهم وإبداعاتهم.

- هل تشجع الناشئة على خوض ميدان التصوير سواء كان سينمائياً أو تلفزيونياً أو فوتوغرافياً؟

• كنت نعم لقد شجعت ومازلت أشجع من هو موهوب ومن له عين ثاقبة ويحب هذا الفن. أشجع من يستطيع أن يستوعب ويطوع هذه التكنولوجيا وينتج لوحات فوتوغرافية أو لقطات سينمائية أو تلفزيونية معبّرة وموحية.

نحن الآن في عصر يجب أن نتابع ونقرأ ونجرب كثيراً وكثيراً.

أشجع من يأتي إلى هذا الاختصاص بدافع الحب وليس بدافع العمل أو المهنة.



متابعات

متابعات



صفحات من النشاط الثقافي

أحمد الحسين ⊙

الإلياذة الكنعانية:

قدّمت فرقة إنانا للرقص المسرحي بمناسبة اختتام فعاليات القدس عاصمة للثقافة العربية عرضاً فنياً راقصاً تضمن ثمانية عشر مشهداً راقصاً عبرت عن تاريخ فلسطين بطريقة رمزية مشهدية، حيث جسدت بداية العرض حضارة أرض كنعان منذ نشوئها مروراً بمرحلة التكوين وبزوغ فجر الحياة على تلك الأرض العربية.

⊙ أديب وباحث في التراث العربي (سورية)

ويبرز هذا العمل الفني فظاعة الجرائم التي ارتكبها يوشع بن نون في مدينة أريحا، وأفـول شمس الحضارة في تلك الحقبة من تاريخ كنعان، ويسلط الضوء على حقبة الحاكم الروماني هيرودوس وتحالف الفريسيين مع الرومان الغزاة الجدد ثم يأتي المشهد الخامس بتراتيل تبشر بولادة السيد المسيح وجسد المشهد السادس الدسيسة التي حاكها حراس الهيكل مع الرومان ضد السيد المسيح وذلك عبر حوار بين الرقص والموسيقى تنبثق منه رقصة سالومي أمام هيرودوس.

وتعرض الإلياذة الكنعانية فترة الانتقال إلى مرحلة الفتح الإسلامي لفلسطين عبر لوحة تتمازج فيها الرايات مع صهيل الخيول وصوت يقرأ العهدة العمرية على سكان «إيليا» ثم تتداخل الموسيقى مع ألحان كنسية دلالة على التعايش السلمي بين الأديان على أرض فلسطين لينقل المشهد الثامن الازدهار الحضاري في أرض فلسطين معلناً نهاية الحكم الصليبي على يد صلاح الدين الأيوبي وتحرير القدس وتنتقل أحداث العرض إلى فترة الانتداب الإنكليزي لفلسطين ودخول الجنرال اللينبي ومعه الحاخامات دلالة على وعد بلفور.

وتضمنت هذه المسرحية عدة لوحات ومشاهد ذات إيقاعات وإيحاءات أدبية وفلكلورية وتراثية من بينها: قصيدة «أيها المارون بين الكلمات العابرة» للشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش بصوته، وأخرى احتوت على مقاطع من قصيدة «خديجة لا تفتحي الباب»، ولوحة «حلم الزفاف» ولوحة «عرس الشهيد» كما تناولت الإلياذة الكنعانية في لوحة «جدار البراق» ما تعاني منه القدس من تهويد وسرقات تاريخية وتغيير لمعالم المدينة وهويتها العربية، وانتهى العرض بمجموعة من اللوحات التراثية الفلسطينية التي قدمت على خلفية من الأغاني الفلكلورية والتراثية.

تجدر الإشارة إلى أن وزارة الثقافة عبر فعالياتها المركزية ونشاطات مراكزها الثقافية في المناطق والمحافظات السورية كافة شاركت القدس واحتفلت معها بكونها عاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠٩ بالعديد من البرامج الثقافية والفعاليات الفكرية والأدبية، والمهرجانات الشعرية والسينمائية والعروض المسرحية والفلكلورية، ومعارض الكتب والنحت والفنون التشكيلية، والندوات التاريخية من أبرزها: القدس في العهد العثماني، مهرجان الشعر الفلسطيني، القدس في عيون السينما، مؤتمر الرواية الفلسطينية، معرض القدس في عيونهم،

القدس في التاريخ، أيام مقدسية، وسواها من النشاطات الأخرى. (١)

رحيل فاخر عاقل:

بعد حياة حافلة بالعطاء والإبداع الفكري والتربوي، قضى جلها في التدريس والتأليف والبحث العلمي، رحل المفكر وعالم النفس فاخر عاقل عن عمر يناهز التسعين عاما، تاركاً للأجيال إرثاً تربوياً يزيد على ثلاثين كتاباً.

وعاقل من مواليد عام ١٩١٨ في كفرتخاريم درس الطب في الجامعة السورية ثم تابع دراسته في الجامعة الأميركية في بيروت حيث حصل على البكالوريوس والماجستير في علم النفس والتربية كما نال دكتوراه اختصاصية في علم النفس التربوي من جامعة لندن.

وعبرت الأوساط الفكرية والثقافية عن حزنها لخسارة الساحة الفكرية والثقافية أحد أبرز أعلامها المبدعين، ونوهت بمكانة الفقيد الراحل الذي يعد من أبرز علماء سورية والوطن العربي الذين ساهموا بنقل الرسالة الإنسانية والحضارية لوطنهم الأم وكان له إسهاماته وبصماته من خلال مسيرته التعليمية والبحثية في تشكيل الوعي لدى أبناء الأمة والحفاظ على تراثها، ورأت فيه سيرته وإخلاصه أنموذجاً لرجل العلم الذي أمضى حياته وهو ينهل من ينابيع المعرفة وينشرها بين الأجيال المتعاقبة حيث أعطى الثقافة تعريفا جامعا مانعا وستظل هذه الأجيال تنهل من علومه ومعارفه.

عمل الراحل أستاذاً في قسم علم النفس في جامعة دمشق، ورئيساً له قبل تقاعده عام ١٩٨٣، وكتب ما يربو على ثلاثين مؤلفاً باللغات العربية والإنكليزية والفرنسية، ومئات المقالات، وشارك بالعديد من الندوات والمؤتمرات، ومن أهم مؤلفاته: علم النفس وتطبيقه على التربية والمفردات الأساسية للقراءة ودراسات في التربية وعلم النفس ونظريات حديثة في التعلم وعلم النفس... دراسة التكيف البشري والتعلم ونظرياته ومدارس علم النفس ومعجم علم النفس وعلم النفس التربوي والتربية قديمها وحديثها وأسس البحث العلمي في العلوم السلوكية ومعجم العلوم النفسية، الذي ضمنه قرابة ٨٠٠٠ مصطلح من مصطلحات علم النفس مشروحة باللغتين العربية والإنكليزية، وحصل الراحل على وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة عام ٢٠٠٢ تقديراً لمكانته وعطاءاته في مجالي الفكر والثقافة. (٢)

جوائز سلام القدس الدولية:

أعلنت مؤسسة جوائز سلام القدس

الدوليــة في بيروت عن أسمــاء الفائزين في دورتهــا الأولى التي تضمنــت مجموعة من الأسماء اللامعة في مجالات الإبداع والإعلام والنضــال، حيث تم بالإجمــاع منح جائزة الحرية والسلام لنيافــة مطران القدس في المنفى هيلاريــون كابوتشي، وجائزة الآداب للشاعــر المقدسي نجوان درويشــ وجائزة الفنــون للمخرج الكنــدي بيار فــالارادو، وجائــزة الإبداع المهني للإعلامي غسان بن جدو، وجائزة قانا للإعلام للإعلامية مريم البسام فضل الله.

وبحسب بيــان المؤسسة فإن الهدف من الجوائز الخمســ هو تكريم رموز فاعلة في سبيــل حريــة الشعب الفلسطينــي وهو رد جميل صغير لمــن يضحون لأجــل القضية الفلسطينية، من منطلق تلازم فعلهم الفني والأدبي والمهني مع الالتزام الإنساني بحقوق الشعب الفلسطيني أو أي شعب مظلوم آخر، من هذا المنطلــق رأت المؤسسة أن المكرّمين يستحقون جوائزها لأن كل منهم شكل علامة من علامات النضال في سبيل حقوق الشعب الفلسطينــي وفي سبيل القدس، فالإعلامي منهم استخــدم مهنته خير استخدام لتقديم الصورة الحقيقية لمعاناة الشعب الفلسطيني ولم يتراجع أي منهم لا تحت التهديد ولا عبر الإغراءات عما قام ويقوم به من أجل القدس ومن أجــل فلسطين، والشاعر منهم لم يكتب الشعر من مكان بعيد بل من القدس ولأجل القدس وقــد مارس على أرضــ الواقع ما زعمه من مشاهــد شعرية نضالية وما كتبه وقاله في الإعلام المرئي والمكتوب.

ويذكر أن جوائــز سلام القدس الدولية قد أعلــن عنها لأول مرة في مؤتمر صحفي جــرى في نقابــة الصحافــة اللبنانية عام ٢٠٠٨، وقد جاءت فكرة إنشاء جوائز تجمع بين قيم المقاومــة والحرية وحقوق الإنسان تعود إلى عام ٢٠٠٦ بعد العدوان الإسرائيلي على لبنان. وقد جرى إطلاق مؤسسة «جوائز ســلام القدســ الدولية» في كنــدا بمبادرة من مؤسسة زانيس غــروب للنشر الوثائقي الكندية، وانضمت إلى مجلس أمناء الجوائز الخمس مجموعة من المؤسسات العربية من بينها: الجمعيــة الفلسطينية السورية لحق العودة، و«اتحاد الكتــاب اللبنانيين، ونقابة المحامــين اللبنانيين، ومؤسسة عبد الحميد دشتــي من الكويت، إضافــة إلى شخصيات ثقافيــة وإعلامية عربيــة وعالمية، وإضافة لأهمية جوائز سلام القدس الدولية المكرّسة لقضيــة القدســ المحتلة وهويتهــا العربية والبعــد العالمي للنضال من أجلها ومن أجل القضيــة الفلسطينية، فــإن قيمة الجوائز تكمن أيضاً في استقلاليتها والتزامها بمعايير

إبداعية وأخلاقية مرتبطة بفكرتي الحرية والمقاومة، وعدم الانفصال بين الجدارة الإبداعية والنضالية لمن تمنح لهم.[٢]

كتاب: توسع برامجها التدريبية لتشمل شمال أفريقيا:

أعلنت شركة كتاب المشروع المشترك بين هيئة (أبوظبي) للثقافة والتراث ومعرض فرانكفورت للكتاب، وضمن التزامها بالارتقاء بقطاع النشر في العالم العربي، عن عقدها لسلسلة مشاورات مع شركائها بهدف توسيع برامجها التدريبية الموجهة للناشرين بالعالم العربي لتشمل منطقة شمال أفريقيا خلال العام الحالي، وفي هذا الإطار سيتم تنظيم البرامج التدريبية التي ستستهدف كل من منطقة شمال أفريقيا وإمارة (أبوظبي) بالشراكة ما بين شركة «كتاب» وكل من المركز الثقافي الألماني «جوته» ومعرض فرانكفورت للكتاب وأكاديمية تجارة الكتاب الألماني.

وفي سياق حرص شركة «كتاب» على التواجد والمشاركة في معارض الكتاب الدولية، كونها الجهة المنظمة لمعرض (أبوظبي) الدولي للكتاب، تواصل «كتاب» من خلال برنامجها التدريبي الموجه للناشرين في العالم العربي والذي حقق عند إطلاقه العام الماضي نجاحاً كبيراً، تقديم مجموعة متميّزة من الخبرات العالمية في قطاع النشر، حيث يشكل هذا البرنامج منصة مميزة لتبادل المعرفة والخبرات وأفضل الممارسات بما يسهم في الارتقاء بقطاع النشر العربي.

وقال جمعة القبيسي مدير دار الكتب الوطنية في هيئة (أبوظبي) للثقافة والتراث: نحن نهدف من خلال دعمنا لقطاع النشر في العالم العربي للوصول إلى أعداد كبيرة ومتنوعة من الناشرين سعياً منا لتوسيع برامجنا التدريبية التي تم تطويرها في إمارة (أبوظبي) لتكون (أبوظبي) مركزاً إقليمياً رائداً لقطاع النشر وصناعة الكتاب».

وأوضحت مونيكا كراوس، المدير العام لشركة كتاب، أن البرنامج التدريبي الذي عقد العام الماضي قد حقق نجاحا ملموسا وتلقى تجاوباً كبيراً من قبل الناشرين في المنطقة، وقالت: «يأتي توسيعنا للبرنامج التدريبي لتلبية الطلبات المتزايدة للمشاركة واستهداف عدد أكبر من المشاركين، ولاسيما في شمال أفريقيا، وأضافت قائلة: «نحن على ثقة بأن هذه الخطوة ستسهم في تعزيز وتطوير قدرات وكفاءات الناشرين في منطقة شمال أفريقيا، بما يحسن من أدائهم المهني ويزيد من قدراتهم التنافسية، بما يتماشى مع أهدافنا في تطوير قطاع النشر العربي».

وفي هذا السياق، يشار أن معرض (أبوظبي) الدولي للكتاب قدم مجالات واسعة للناشرين

في المنطقة للمشاركة بالبرنامج المهني الذي يتيح لهم تبادل المعرفة فيما بينهم ولقاء خبراء عالميين في قطاع النشر خاصة في المجالات المتصلة بالتعليم والأطفال.

يذكر أن هيئة (أبوظبي) للثقافة والتراث وشركة «كتاب» قدمتا منح تدريبية لمجموعة من الناشرين العرب، حيث بلغ إجمالي المستفيدين من هذا البرنامج في دوراته السابقة والتي تقام على مدى أسبوع ٢٤ ناشراً من ١١ دولة في منطقة الشرق الأوسط. ويهدف التوسع المخطط للبرنامج إلى استقطاب مشاركة أعداد أكبر من الناشرين في العالم العربي بما يشمل منطقة شمال أفريقيا. (٤)

مغربي ومصري يفوزان بجائزة الشيخ زايد للكتاب:

أعلنت مؤسسة جائزة الشيخ زايد للكتاب عن منح جائزة المؤلف الشاب للباحث المغربي محمد الملاخ عن كتابه /الزمن في اللغة العربية.. بنياته التركيبية والدلالية/. ومنح جائزة التنمية وبناء الدولة للباحث المصري عمار علي حسن عن كتابه/ التنشئة السياسية للطرق الصوفية في مصر/، وذلك من بين تسعة فروع تمنحها في مجالات الآداب، وأدب الطفل والترجمة والفنون والنشر والتوزيع وأفضل تقنية في المجال الثقافي.

وقال راشد العريمي الأمين العام لجائزة الشيخ زايد للكتاب: إن اللجنة الاستشارية للجائزة سجلت تميز كتاب الملاخ بتماسك منهجه العلمي في معالجة قضية لسانية مهمة بطريقة أكاديمية رصينة تجمع بين دقة المفاهيم ووضوح الغرض في شقيه النظري والتطبيقي الأمر الذي يجعل الكتاب مرجعاً نوعياً في مجاله بلغة سلسة مقتصدة تستوعب الدراسات العربية وغير العربية في مزج محكم ودقيق، وأضاف إن اللجنة رأت أن كتاب التنشئة السياسية للطرق الصوفية في مصر، تميز في معالجة قضية الصوفية بمصر بمنهج علمي وبحثي مهم.. فالكتاب متميز في المنهج البحثي والتحليلي والدلالي وهو يقدم إثباتاً للاستنتاجات التي توصل إليها بدراسة حالتين لطريقتين صوفيتين بارزتين تضيفان الكثير إلى معرفتنا بالطرق الصوفية ومناهج البحث فيها. يقدم الكتاب إضافة مهمة وضرورية إلى واقع الثقافة العربية عبر تقديم هذا العمل خريطة معرفية للحركات الإسلامية.

ويسجل حسن مؤلف الكتاب «علاقة وطيدة» بين السياسة والتصوف الحالي بشكله المؤسسي في مصر فضلاً عن

استخدام السلطة للتصوف كأداة في مواجهة التدين الحركي المتمثل في جماعات الإسلام السياسي مضيفاً إن الظاهرتين السياسية والدينية تشتركان في سمات كالغموض والحركية والتنظيم وأن العلاقة بين الطرفين إما أن تكون تفاهما لدرجة احتواء أحدهما للآخر وإما أن تكون علاقة صراع واختلاف بين الجانبين.

والملاخ الفائز بجائزة «المؤلف الشاب» حاصل على الماجستير من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس ودبلوم الدراسات المعمقة في اللسانيات العربية من جامعة محمد الخامس بالرباط وتعنى دراساته بعلم اللسانيات في اللغة العربية.

أما حسن الفائز بجائزة «التنمية وبناء الدولة» فتخرج في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة القاهرة ١٩٨٩ وحصل على الدكتوراه عام ٢٠٠١ وصدرت له مجموعات قصصية وروايات إضافة إلى كتب بحثية منها: التكافؤ الاقتصادي والديمقراطية، والنص والسلطة والمجتمع، القيم السياسية في الرواية العربية، وغيرها من المؤلفات الأخرى. (٥)

مكتبة الإسكندرية تستضيف معرض «أجندة ٢٠١٠» الفني:

أقام مركز الفنون بمكتبة الإسكندرية، معرضاً فنياً بعنوان: أجندة ٢٠١٠، شارك فيه ٢٠٠ فنان يمثلون ١٥ دولة من آسيا وأفريقيا وأوروبة وأمريكا، جسد المشاركون فيه فنون التصوير والنحت والخزف، لفنانين ينتمون إلى أقطار شتى ويقدمون التنوع في التعبير والأساليب والتقنيات.

وصرح مدير مركز الفنون شريف محيي الدين، بأن المركز يسعى لدعم الأنشطة الإبداعية المشتركة بين ألوان من الفنون، مشيراً إلى أن المعرض يأتي متزامناً مع فعاليات الملتقى الإبداعي السابع للفرق المسرحية المستقلة، مشيراً إلى أن هذه الدورة من معرض أجندة احتفت بالفنان أحمد فؤاد سليم، الذي أثرى عالم الفن والثقافة طوال مشواره الحافل وفقدته الحركة الفنية هذا العام ويأتي هذا التكريم تقديراً لدوره الحيوي.

يذكر أن الملتقى الثالث: «أجندة ٢٠١٠» ضم مختلف مجالات الفن من تصوير، ورسم، وحفر، ونحت، وخزف ليصبح أهم الملتقيات المحلية والدولية التي يتبناها مركز الفنون بمكتبة الإسكندرية، وقد شارك فيه ١٩٩ فناناً من مختلف دول العالم ومنها مصر، والسويد، وفرنسا، وسويسرا، وإيطاليا، وتشيلي، ورومانيا، والنمسا، واليابان، والسودان، وقبرص، والكويت، والإمارات،

والمملكــة العربيــة السعوديــة، والولايــات المتحدة الأمريكية.(٦)

افتتاح معرض جائزة جميل للفن الإسلامي:

افتتح وزير الثقافــة والإعلام السعودي الدكتــور عبد العزيز بن محيي الدين خوجة معرض جائزة جميل للفن الإسلامي، وذلك بالمتحف الوطني بمدينة الرياض.

وقد أشاد خوجة بالأعمال التي احتواها المعرض، مثمناً الجهود التي بذلها القائمون على أمره، مؤكداً أن المعرض يسهم في تعزيز الوعي المجتمعي بأهمية التراث الإسلامي، مثنيــاً في الوقت نفسه علــى برامج عبد اللطيف جميل لخدمة المجتمع.

وتأتــي المحطــة الأولى لمعرض الأعمال الفائــزة بجائــزة جميــل للفــن الإسلامي في مدينــة الرياض برعايــة وزارة الثقافة والإعلام بالتعاون مــع برامج عبد اللطيف جميل، ويقــوم على تنظيمه متحف فكتوريا والــبرت في لنــدن. وستستمــر فعالياته في العديد مــن مــدن وعواصم العــالم، حيث سينتقــل في جولة إلى عــددٍ من دول الشرق الأوسط وشمال أفريقيا تشمل لبنان وسورية وتركيا والمغرب.

وتهــدف الجائزة التي أعلــن عنها عام ٢٠٠٩م، وتمَّ تأسيسهــا في متحــف فكتوريا والــبرت الشهير بلنــدن إلى تعزيــز الوعي بالتفاعل بين الممارســات المعاصرة والتراث الفني الإسلامي الذي يتميز بتراثه، والإسهام في إثراء الحوار عن الثقافة الإسلامية، ويتم منحها كل عامين، وتتــم المشاركة فيها عبر الترشيــح والمنافسة علــى الجائزة المفتوحة للفنانين والمصممين مــن أنحاء العالم كافة، وقد تم تقديم أكثر من ١٠٠ ترشيح للمنافسة على الجائــزة الأولى في العــام ٢٠٠٩، من مختلف دول العالم.

وقــد تمَّ اختيار تسعة فنانين ومصممين للتنافس على جائزة جميل للعام ٢٠٠٩، وفي السابع من يوليــو الماضي وقع اختيار لجنة التحكيم على الفنانة افروز أميغي الإيرانية المولد المقيمة بنيويورك كفائزة بالجائزة عن عملها (١٠٠١ صفحة)، وقام متحف فيكتوريا وألبرت بتنظيم هذا المعرض لأعمال الفنانين التسعة الذين بلغــوا النهائيات تخليداً لهذه الجائزة، حيث تعتــبر جائزة جميل الجائزة العالميــة التي تقــدم للفنانــين والمصممين المعاصريــن الذين يستلهمــون أعمالهم من الحرف والتصاميم الإسلامية التقليدية.

ويحتوي معرض الأعمال الفائزة بجائزة جميل للفــن الإسلامي علــى أعمال تسعة فنانين بلغوا النهائيات هــم: حمراء عباس عــن أعمالها: رجاءً لا تتقــدم، ضياع قصة

رائعة، حبر على الورق، وقد حصلت حمراء عباس علــى جائزة لجنة التحكيم في بينالي الشارقــة التاســع: احتياطــات للمستقبل، ورضا عابديني: عن عمليها: أحلام التراب، والجســد، وسيفــان بياكــي عــن عمليه: سليمانيــة، وسجــل المهرجانــات، وحسين حجاج عن عملــه: الصالون، وخسرو حسن زادة عن عمليه: يا علي مدد، وعلى الكنفا، وسوزان حيفونا عن عمله: (انا)، وسحر شاه عن عملهــا: تسلسل الجهــاد، وكامل زكريا عن عمليه: علامات، وصفحات من خطوط فاصلة.

هذا وكان السيد تيم ستانلي أمين جائزة جميل للفــن الإسلامي قد أوضــح أن أهم معيــار استندت عليه عملية اختيار الأعمال الفنيــة الفائــزة بالجائــزة هــي أن تحمل القيمة والمفهــوم الإسلامي سواء من خلال المعنــى أو الشكل إضافة إلى الأدوات الفنية المستخدمــة كتشكيلات الحــروف المرتبطة بالمفهوم الإسلامي وطرحها بأسلوب معاصر وتقنيــات ترتبــط بالفنــون والحضــارات الإسلاميــة، مؤكداً أن لجنة تحكيم الجائزة تكونت من متخصصين في الفنون الإسلامية وقد تحرّت هذه اللجنــة الدقة والأمانة في اختيار القطع الفنية العالية القيمة والمحققة لأهداف الجائزة، موضحاً أن هدف الجائزة هو تغيير النظرة الغربية للإسلام وللشعوب الإسلامية من خلال ما تبثه الفنون من قيم أخلاقية وتهذيبية وجمالية عالية». (٧)

سناء الشعلان إلى البولندية:

اختــارت مؤسســة «غولــدن دزرت فونديشن» البولندية الأدبية العريقة الأديبة الأردنية د. سنــاء الشعلان لتكون أوّل أديبة عربيــة تترجم جميــع أعمالهــا الإبداعية للأطفــال إلى البولنديــة في خطــوة رائدة لتعريــف الأدب البولندي بــالأدب العربي لاسيما الأردني منه.

ويشمــل مشــروع الترجمــة في مرحلته الأولى ترجمة كلّ من القصص التالية: العزّ ابــن عبد السّــلام: «سلطــان العلماء وبائع الملوك» و«عبّاس بن فرناس: حكيم الأندلس» و«زرياب: معلّم الناس والمــروءة»، و«هارون الرشيد: الخليفة العابد المجاهد» و«الخليل بن أحمــد الفراهيدي: أبو العروض والنحو العربــي» و«ابن تيمية: شيخ الإسلام ومحيي السّنّــة»، و«الليث بن سعد: الإمام المتصدّق» وجميعهــا قصــص صادرة ضمــن مشروع الأطفــال الأردني القطــري «الذين أضاءوا الــدّرب» الصــادر باللغة العربيــة بتمويل وطباعة ونشــر نادي الجســرة الاجتماعي والثقافي في قطر، كما أنّها حاصلة على عدد من الجوائــز العربية في أدب الأطفال مثل:

جائـزة شرحبيل بن حسنـة، وجائزة أنجال هزّاع آل نهيـان لأدب الأطفال، وجائزة دار ناجي نعمان، وغيرها.

وقـد قال ممثل مؤسسـة غولدن دزرت ومديـر برامجهـا الثقافيـة والإبداعيـة د هيثـم عبيـدات في معرض تعليقه على توقيـع اتفاقية ترجمة أعمـال الشعلان مع مؤسسته: إنّه فخور بهذه الشراكة مع الأديبة الشعـلان، لاسيما أنّ هـذه القصص تقدّم أدبا «غير ملوث»، ولا «مشوها» ولا «مسمما» للناشئة العرب والمسلمين، وذلك عبر قصص منفصلـة لشخصيات من التاريخ الإسلامي كان لهـا فضل حمل نبراس العلم، وإضاءة الـدّرب للإنسانية في شتّى حقول المعرفة والعلـم والفنون والإبـداع والتميّـز؛ إذ إنّ السّلسلة قد حرصت على تقديم شخصيات خالـدة قدّمـت الكثيـر والمميـز في حقول المعرفـة والعلم والريـادة الإنسانية، ولكنّها لم تُكرّس كما يجب في قصص للأطفال، وبـات من الواجـب أن تُقـدّم للأطفال في قصص تراعي ذوق الأطفـال ومفاهيمهم وإدراكاتهـم، وتمدّهم بما يحتاجون إليه من معلومات دقيقة متكئة علـى أمهات الكتب ومصادرهـا، فهـذه المجموعـة القصصية تعمل على الحفاظ علـى ذاكرتنا القومية، إذ إنّهـا تستعرض قصص حياة علماء قلّما يتناولهم البحث، ويجهلهم الكثير من أطفالنا الناشئة.

كذلك تُعنـى قصص السّلسلـة بتعزيز الكثير من القيم الإيجابية، وتحثّ عليها، مثل: الإيمان بالله، الصبر، الإخلاص، الشجاعة، التصميـم والإرادة، العمـل الصادق، حبّ العلم، حبّ الوطن والأهل، التعاون، المغامرة، الاكتشاف.. إلخ، وأضاف إنّ هذه القصص ستكون إطلالة للبولنديين على أدب الأطفال العربي الذي يتيح للبولنديين أن يتعرّفوا على الحضارة عبر مرآة الشخصيات الإسلامية البارزة في تاريخ حضارتنا.

من جهتها أكـدت الأديبة الشعلان على فخرها بهذه الشراكة، لاسيمـا أنّ أعمالها للأطفال ستكون أوّل أعمال إبداعية أردنية تترجـم إلى البولندية، مبديـة تفاؤلها بهذه الترجمـة لأعمالها الحائزة علـى أكثر من جائزة في أدب الأطفال.[٨]

اكـتـشـاف تـمـثـال آلـهـة الحـب المصرية:

أعلنت وزارة الثقافـة المصرية اكتشاف تمثـال للآلهـة ايزيس، «آلهـة الحب» عند قدمـاء المصريـين، في مدينـة الإسكندرية الساحلية على البحر المتوسط.

وقالـت الـوزارة في بيان لهـا: إن بعثة المعهد الملكـي البلجيكي عـثرت على جزء

علوي لتمثال الإله «إيزيس» في منطقة سموحة شرق الإسكندرية، كما تمَّ العثور أيضاً على عدد من القطع الغرانيتية منقوش عليها باللغة الهيروغليفية، وأجزاء من أوانٍ فخارية وعملات برونزية وقلادات، الأمر الذي يدل على وجود معبد بطلمي قديم بتلك المنطقة.

وايزيس هي آلهة الحب في الأساطير المصرية القديمة، ويقع معبدها الرئيسي في وسط النيل في بحيرة أسوان جنوب مصر، وتمثل ايزيس صورة الأم المثالية والزوجة الوفية، وهي أخت وزوجة أوزوريس، وأم حورس، انتشرت عبادتها في مصر وسورية واليونان وروما، ومن المعتقدات المصرية أن نهر النيل يفيض بسبب دموعها التي بكتها على موت زوجها أوزوريس، وأسطورة إيزيس وأوزوريس أسطورة فرعونية قديمة كُتبت حوالي عام ٤٠٠٠ ق.م، وتحكي قصة الملك «الطيِّب» أوزوريس، الذي قتل على يد أخيه الشرير «ست» نتيجة للغيرة والضغينة، وألقى جسده في النيل، غير أن زوجته ظلت تبحث حتى عثرت عليه في أحراش الدلتا، ثم استخدمت السحر الذي كانت تمارسه فأصبحت حاملاً، فأنجبت ابنها حورس، الذي أصبح وريثاً لعرش والده، وانتقم لأبيه، الذي أصبح ملكاً على أرباب العالم الآخر.

على صعيد آخر أعلن زاهي حواس الأمين العام للمجلس الأعلى للآثار المصرية، أن أعمال الاستكشاف التي تجري في جزء من طريق الكباش الذي يمتد مسافة ٢,٧ كيلومتر وكان يصل يوما بين معبدي الأقصر والكرنك أسفرت عن اكتشاف آثار ٦٥ من بين ١٣٥٠ تمثالاً شبيهة بتمثال أبي الهول برأس كبش كانت تصطف على جانبي الطريق بين المعبدين أيام حكم الفرعون أمنحتب الثالث قبل ٢٣٥٠ عاما، لافتاً أنه تمَّ الكشف عن العديد من التماثيل في المنطقة التي أجريت فيها أعمال التنقيب. وأضاف أنه سيتم استكشاف باقي الطريق وصولاً إلى معبد الكرنك وأن ذلك سيستغرق سنوات.(٩)

مكافحة التطرف في اليونسكو:

ترى المديرة العامة الجديدة لليونسكو إرينا بوكوفا أن مكافحة التطرف على أنواعه هو المعركة الأساسية التي تخوضها منظمتها للحفاظ على السلام في القرن الحادي والعشرين، قائلة: «إن العالم يتبدل تحت أنظارنا، ونشهد للأسف تسارعاً في عدم تفهم الآخر وعدم تقبله وصعوداً لبعض أنواع التطرف»، لافتة إلى تفاقم الخلافات والنزاعات في العديد من مناطق العالم نابعة عن عدم تقبل الآخر اثنيا ودينيا ولغويا.

وذكرت بوكوفا بأن منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة تأسست «لبناء السلام في أذهان البشر»، مشيرة إلى أن «مهمتها الأساسية هي العمل من أجل التنوع الثقافي وتقبل الآخر»، وقالت إنه فضلاً عن البرامج التي تطبقها منظمتها منذ سنوات في العالم لتطوير التعليم أو لإبراز الطابع العالمي للتراث الثقافي لكل بلد، على اليونسكو أن «تضاعف جهودها» في مكافحة جميع أنواع التطرف.

وأوضحت بوكوفا أن إحدى المبادرات المحورية لسنة التقارب بين الثقافات التي عهدت الأمم المتحدة بتنظيمها الى اليونسكو، تقضي بجمع عدد من الشخصيات من جميع أنحاء العالم من أجل رفع «الصوت عاليا» ضد التطرف على أنواعه.

وقالت بوكوفا، التي تولت مهامها في نهاية ٢٠٠٩، إنها وجهت عشرات الدعوات إلى كتاب ومثقفين وكذلك إلى رجال ونساء أعمال ينشطون ضد عدم تقبل الآخر، وكشفت أنها تلقت موافقة ١٢ شخصية بينهم الناشطة الموزمبيقية من أجل حقوق الإنسان والطفل غراسا سيمبين ماشيل مانديلا زوجة رئيس جنوب أفريقيا السابق نلسون مانديلا، والرئيسة السابقة الفرنسية للبرلمان الأوروبي سيمون فيل الناجية من معسكر اوشفيتز، والمقاول السوداني مو إبراهيم الناشط من أجل نشر الإدارة الرشيدة في أفريقيا.

وقالت إنها تعتبر هذه المبادرة بمثابة «منتدى سيواصل العمل عبر السنوات باستقطابه مثقفين محترمين، رجالاً ونساء، شخصيات محترمة من مختلف مناطق العالم»، موضحة أن مجموعة الخبراء هذه ستجتمع لأول مرة في ١٨ شباط/فبراير في مقر اليونسكو بباريس، بمناسبة العرض الرسمي لسنة تقارب الثقافات.

وقالت بوكوفا «إن اليونسكو موجودة منذ أكثر من ستين عاماً. لكن العالم يتغير بسرعة كبيرة إلى حد أننا إذا لم نتمكن من التكيف مع مطالب الساعة فلن تعود منظمة تناسب زمانها».[١٠]

إبداعات إسلامية في معرض بلندن:

أقام متحف العلوم في لندن معرضاً ضم أهم الاختراعات التي تمّ اكتشافها وتطويرها خلال القرون الماضية من قبل العالم الإسلامي وليس من قبل الغرب.

واحتوى المعرض أسطرلاب مزركش استخدمه المسلمون لتحديد النجوم ومواقع الكواكب وأوعية لتجارب الكيمياء وأخرى لشرح الرياضيات والأرقام، وساعة صممها

العالم الجزري من القهوة وحتى الشيكات والوجبة ثلاثية الأطباق، كي لا يتناسى العالم مساهمة المسلمين والعالم الإسلامي في الحضارة الحديثة بسبب تخلف معظم دول المسلمين في الوقت الراهن.

ومثلا هناك ذكاء راعي الغنم العربي الذي اكتشف القهوة بعد التهام خرافه لنباتها في الحبشة وملاحظة تأثيرها، وكيف انتقلت القهوة إلى اليمن وبعدها إلى مكة المكرمة في القرن الخامس عشر وبعد قرنين وصلت إلى بريطانيا.

ويبرز في المعرض أيضاً أن ابن الهيثم هو الذي صحح مغالطات الإغريق عن أن العين ترسل أشعة تشاهد العالم من خلالها، بتوضيحه أن الضوء هو الذي يدخل إلى العين وتتولد الرؤية وذلك في القرن العاشر حين كان أول من ابتدع الكاميرا التي اشتقت من كلمة عربية بمعنى الغرفة المظلمة أي القمرة.

وابن الهيثم هو الذي جعل علم الفيزياء علما تجريبيا بفصله عن الفلسفة والتنظير. وقالت صحيفة الجارديان عن العرب «أعطونا نظام الأرقام وبنوا أول جامعة وتركوا لنا أسماء معظم النجوم التي نراها في الليل، ونظموا استخدام الصفر في الجبر وقدموا لنا منظومة كبيرة من العبارات من الزرافة «جيرفي» حتى الشيكات، وأرخوا أعمال الإغريق القدماء والصينيين مع تطوير خبراتهم في الجراحة والماء والبصريات والزراعة». [11]

جيروم سالينغر يرحل في صمت:

توفي المؤلف الأميركي جيروم ديفيد سالينغر، الذي عاش منعزلاً عن العالم لفترة طويلة من حياته، في منزله ببلدة كورنيش في ولاية ميو هامبشاير الأميركية عن عمر ناهز ٩١ عاماً.

يشار إلى أن سالينغر الذي ولد ليلة رأس السنة في العام ١٩١٩ في نيويورك، قد بدأ الكتابة في الـ١٥ من العمر، وبحث عن العزلة فلم يكتف برفض إجراء مقابلات صحافية وتلفزيونية بل فضل العيش بمفرده في بلدة ريفية مع كلاب الحراسة، ونشر أول رواية له في مجلة «ستوري» في العام ١٩٤٠ وتلتها سلسلة قصص صغيرة في مجلات «هاربر» و«إسكواير» وغيرها ولكنه لم يلفت انتباه الكثيرين إلا بعد نشر رواية «كاتشر إن ذي راي» في العام ١٩٥١ التي منحته

حضوراً كبيراً في عالم الخيال الأميركي، وعاد سالينغر بعد هذه الرواية إلى الكتابة في مجلة «ذي نيويوركر» قبل إطلاق روايات منها «ناين ستوريز» (١٩٥٣) و«فراني إند زوي» (١٩٦١) و«رايز هاي ذي روفبيم» و«سايمور آن إنتروداكشن» (١٩٦٢).

وتزوج المؤلف الراحل بكلير دوغلاس في العام ١٩٥٣ ولديه منها ابنة مؤلفة تدعى مارغريت وابن ممثل يدعى ماثيو، لكنه طلقها في العام ١٩٦٧، ثم تزوج سابليغر في الثمانينيات بالممرضة كولين أونيل، ولا يعرف عن زواجهما شيء، ما عدا أن المرأة احترمت رغبة زوجها بالعزلة ولم تتحدث علناً عن علاقتهما، وقد وصف أحد مراسلي يونايتد برس إنترناشونال الذي بات قريبا من سالينغر بأنه كان طويل القامة شاحب الوجه، أبيض الشعر، كث الحاجبين. (١٢)

المكسيك تستحضر روح دالي:

أقامت مدينة ميريدا، شرقي المكسيك، معرضا فنيا عن أعمال وحياة عبقري السريالية الرسام الإسباني سلفادور دالي إحياء للذكرى الـ٢١ لوفاته.

وقال روخير ميتري، مدير الشؤون الثقافية بحكومة ميريدا المحلية، إن معرض «دالي في ميريدا .. نظرات الحلم»، ويضم بين جوانبه ٩٣ عملا فنيا ضمن المجموعة الفنية التي يحتفظ بها متحف الفنون بمدينة لاكورونيا، شمال غربي إسبانيا.

وينقسم المعرض إلى ثلاثة أقسام: «الكوميديا الإلهية» ويحتوي على ٥٦ عملا رسمه دالي للبرلمان الإيطالي في ١٩٦٠ واستوحاه من مؤلفات دانتي أليجري، أحد أكبر شعراء إيطاليا، و«أسطورة الينبوع» الذي يضم ١٢ لوحة توضيحية تعود لعام ١٩٧٤، و«الأحلام الغزوية لرابيليه في عمله بنتجرول» الذي يحتوي على ٢٥ لوحة رسمها في ١٩٧٣.

يشار إلى أن سلفادور دالي ولد في ١١ من مايو ١٩٠٤، وهو يعد من أشهر رسامي القرن العشرين، وقد تميزت أعماله باتجاهها للسريالية، وإلى جانب الرسم برع الفنان الإسباني أيضاً في الأفلام والنحت، حيث نال جائزة عن فيلم الرسوم المتحركة دستينو الذي تعاون فيه مع والت ديزني، وقد توفي دالي في ٢٣ يناير ١٩٨٩. (١٣)

إحالات

١- وكالة الأنباء العربية السورية «سانا»	WWW.SANA.ORG.
٢- موقع العرب أونلاين	WW.ARABONLINE.CO.
٣- موقع البوابة	WWW.ALBAWABA.COM.
٤- وكالة أنباء الإمارات	.WWW.WAM.ORG.AE
٥- وكالة أنباء الخليج	WWW.JAMAHIRIYANEWS.NET
٦- موقع نسيج	WWW.NASEEJ.COM.
٧- وكالة الأنباء السعودية	WWW.SPA.GOV.SA.
٨- وكالة بترا الأردنية	WWW.PETRA.GOV.JO.
٩- وكالة أنباء الشرق الأوسط	WWW.MENA.ORG.EG.
١٠- موقع ميدل ايست أن لاين	WWW.MIDDLE-EAST0ONLINE.CO.
١١- موقع القناة	WWW.ALQANAT.COM.
١٢- شبكة المعلومات العربية المحيط	WWW.MOHEET.COM.
١٣- وكالة رويترز	WWW.REUTERS.COM.

ابن الـــوردي

عرض وتقديم : محمد سليمان حسن ⊙

العرب في تاريخهم الثقافي أهل خطابة. قوالوا كلام. أرخوا لحياتهم بلغة النثر كما الشعر. وفي كلا المجالين أبدعوا نصوصاً، من الحكاية إلى القصيدة إلى المقامة إلى النص المقدس.

حاملوا القلم هؤلاء، أجادوا في نثرهم كما شعرهم. وكان للشعر النصيب الوافـــر، نظراً لنمط حياتهم الاجتماعي القائم على الترحال في أغلبه. وظلّ

⊙ باحث سوري.

الشعر رحـــال قواله حتى استقروا، فأجادوا في النـــثر كما طـــوروا في الشعر من المطيور إلى المسكون.

ابن الـــوردي، عمـــر بن المظفـــر، أحد الشعـــراء الذين خلدتهم دفـــوف الكتب في التاريخ الثقافي العربي -الإسلامي- ونقلته الألســن والأوراق بأحبارها من القديم إلى الحديث.

في رحلة البحث عـــن جدل العلاقة بين التراث والمعاصرة، برزت هذه الشخصية إلى النور كما غيرها الكثير على أيدي المحققين. وهـــم صنف من الكتاب العاملين على قراءة النصوصـــ بأصولها. يفسرون ما غمض من أقوالهـــا، ويبسطون ما اعتـــور من ألفاظها وبين ضبـــط وتصنيف وتحقيـــق وتعريف، بالمقابلـــة والمواصفـــة يخـــرج إلينـــا أولئك الشعراء وكأنهم بيننا.

رحلتنـــا هـــذه، جولـــة في ديـــوان «ابن الـــوردي، عمر بن المظفر». قـــام بتحقيقها والتعليق عليهـــا وجمع ملحقاتهـــا الدكتور المحقـــق وأستاذ الأدب العربي «أحمد فوزي الهيـــب». الكتاب صدر عـــن داري نشرهما: مؤسسة الرسالة في بيروت والدار العامرة في دمشق. جاء هذا الكتاب في /٥٥١/ صفحة من القطـــع الكبير. نحاول في هذه العجالة، تقديم لمحـــة عن الكتاب ومضمونيته، آملين الإفادة.

❁ ❁ ❁

جاء في تقـــديم الديوان مـــا مضمونه: «شهد العصر المملوكـــي انتصارات عظيمة على الصليبيين والتتار، وترك في كل مدينة في مصـــر والشـــام عـــددا كبيراً مـــن الآثار المعمارية العسكرية والمدنية المتنوعة، وخلف موسوعـــات وكتبـــاً علمية وأدبيـــة لا يمكن الاستغناء عنها.

وابـــن الـــوردي شاعـــر هـــذه الحقبـــة التاريخيـــة، فهـــو مَعْلم هام مـــن معالم هذا العصر، يعطينا من خـــلال شعره ومقاماته وخطبه صـــورة واضحة عن هـــذا العصر، ممـــا أعطى له قيمة كبرى في دراسة العصر وأدبه.

إن ابن الوردي إمام بارع في اللغة والفقه والنحو والأدب مفنناً في العلم، وشعره أحلى من السُكر وأعلى قيمة من الجوهر، وأسحر من عيون الغيـــد، وأبهى من الوجنات ذوات التوريد، فقد جمع بـــين الحلاوة والطلاوة والجزالة. وهذا ما نراه في ديوانه.

فهو يقول: يقف الناظر في مجموعي هذا على وصف عذار الحبيب وخده، ونعت ردفه وقــده، وشكوى عشقه وصــده، وذم الشيء وحمده، ومدح الشخص لرفده، وجزر القول ومده.

❁ ❁ ❁

ترجمة ابن الوردي:

هــو عمر بن المظفر بــن عمر بن محمد بن أبي الفوارس المعري الحلبي، زين الدين بن الوردي الفقيه الشافعي الشاعر المشهور. يتصل نسبــه بأبي بكر الصديق (رضي الله عنه)، وهــو نسب معــروف مشهور لا شك فيه.

ولــد في معرة النعمان عــام /٦٨٩هـ/ ونشــأ وتفقــه في حلب. أخذ عــن القاضي شــرف الدين البارزي بحمــاة، وعن الفخر خطيب جبريــن بحلب، وعن صــدر الدين محمــد بن زين الدين عثمان وكيل بيت المال في القاهــرة. تفــنن في العلــوم، وأجاد في المنظوم والمنثور، ونظمه جيد إلى الغاية.

وَليَ القضــاء في منبــج وشيزر، ثم ترك ذلــك وأقام في حلب -كمــا أنه ناب فيه في حلب عن الشيخ شمــس الدين بن النقيب-



ثم عــزل نفسه، ولــزم الاشتغــال في العلم والتصنيــف، وكان فضــلاً عــن ذلك رجلاً صالحــاً خيراً، حسن الخلــق، له مقام عند الناس، لزهده وورعه.

ظل مقيمــاً في حلب ساكناً في درب بني السفاح الذي يعرف الآن بالسفاحية إلى أن تــوفي بالطاعــون في /٢٧/ من ذي الحجة /٧٤٩هـ/ ودفن في تربة الصالحين.

كان إماماً بارعاً في اللغة والفقه والنحو والأدب مفننــاً في العلم، ويؤيد ذلك مؤلفاته الكثيرة في شتــى أنواع العلوم من نحو وفقه وتصوف وتاريخ وشعر وأدب وتفسير أحلام وجغرافية، وما نظمه فيها من منظومات.

ومن مؤلفاته:

١- نظم البهجة الوردية في ثلاثة وستين وخمسة آلاف بيت.

٢- ضوء الدرة على ألفية ابن معطي.

٣- شرح الألفية لابن مالك.

٤- اختصار ألفية ابن مالك.

٥- الرسالة المهذبة في المسالك الملقبة.

٦- قصيدة اللباب في علم الإعراب وشرحها.

٧- تذكرة الغريب في النحو.

٨- تتمة المختصر في أخبار البشر.

٩- أرجوزة في خواص الأحجار.

١٠- منطق الطير في التصوف.

١١- المسائل الملقبة في الفرائض.

١٢- أرجوزة في تعبير المنامات.

١٣- النفحة، وهي اختصار ملحة الإعراب.

١٤- تحرير الخصاصة في تيسير الخلاصة.

١٥- خريدة العجائب وفريدة الغرائب.

❁ ❁ ❁

مخطوطات الديوان:

اعتمد المحقق في عمله هذا على مخطوطات ست. خمس مخطوطة وواحدة مطبوعة طباعة قديمة.

أولاً: مخطوطة مكتبة شيستير بيتي في دبلن: رقمها /٤٦٣٠/ وحصل عليها من مكتبة المخطوطات في جامعة الكويت، ورقمها فيها (٣١٢٧) وعددها (٩٣) ورقة. في كل صفحة (٢٣) سطراً، ويحتوي كل سطر على (١١) كلمة وسطياً، وخطها مقروء بعامة.

ثانياً: مخطوطة المكتبة الظاهرية في دمشق: ورقمها في الظاهرية (٤٤٤٩).

ثالثاً: مخطوطة المكتبة الظاهرية (ب): ورقمها (٨٣١٧) وعددها (٧٩) ورقة. ويعتقد أنها ناقصة.

رابعاً: مخطوطة مكتبة برلين الغربية: ورقمها فيها (٧٨٤٩/٥٠) وعددها (٩٣) ورقة.

خامساً: مخطوطة مكتبة ليدن في هولندا: ورقمها (٧٣١) وعددها (١٢١) ورقة.

سادساً: نسخة مطبوعة قديمة: طبعت عام (١٣٠٠هـ) في مطبعة الجوائب بالقسطنطينية. وعدد صفحاتها (٢١١) صفحة.

سابعاً: مخطوطة مكتبة أسعد أفندي السليمانية في اسطنبول: ورقمها (١/٢٦٠٨).

❁ ❁ ❁

منهج التحقيق:

- اعتمد المحقق في منهج عمله على مخطوطة «شيستير بيتي» كأصل للمقالة مع النسخ الأخرى، وأثبت الصواب في المتن عند وجود خلاف بين النسخ، وأشار في الحواشي إلى بقية الروايات في مختلف نسخ الديوان، والمصادر الأخرى المخطوطة.
- أثبت جميع الشعر في النسخ الست، وكذلك في النثر.
- أثبت في نهاية الديوان ثلاث مجموعات شعرية مستقلة.
- خرّج الآيات والأحاديث والشعر والأمثال والمصطلحات والأقوال البلاغية والفقهية.
- ترجم بإيجاز للأعلام الواردة في الديوان.
- فصل بين النثر والشعر في قسمين متتاليين.

* * *

القسم النثري:

في القسم النثري من الديوان يقدم (ابن الوردي) مجموعة من النصوص النثرية الموشاة بالشعر تحت عنوان «المقامات» وهي: المقامة الصوفية والمقامة الأنطاكية والمقامة المنبجية والمقامة المشهدية. إضافة إلى إجازات بقراءة الخلاصة لعدة كتب ورسائل وجوابات ونواظم شعرية لمناسبات اجتماعية وسياسية.

تميز عمله الشعري بالتحديد الزماني والمكاني وشخوص عمله وتوشية ذلك بلغة نثرية ونظم شعري يعبر عن الموضوع. أو بتحليل وتدقيق لمبنى رسائله. وجوابات منطقية لما سئل عنه. وهي في ذلك كله متمم لعمله قائم به.

* * *

القسم الشعري:

وفيه مقطوعات عدة. ليست على وارد التشميل، بل التفريق. وهي في مجموعها منظومات لموضوعات أو مناسبات. لشخصيات أو أماكن، لتوصيفات، بل لطباق وجناس. وفي مقولات القول تحت عنوان (قال). وفي كل ذلك لغة الشاعر ووصفه ورؤيته وبدعته الشعرية.

* * *

من لامية ابن الوردي هذه المقطوعة..

اعتزل ذكْر الأغاني والغزلْ
وقلِ الفصلَ وجانبْ مَنْ هزلْ

ودعِ الذكرى لأيام الصِّبا
فلأيام الصِّبا نجمٌ أفلْ

إنّ أحلى عيشةٍ قضيتها
ذهبتْ لذّاتُها والإثمُ حلْ

واتركِ الغادةَ لاتحفل بها
تمسِ في عزٍ وترفعْ وتجلْ

وَالْهَ عَنْ آلة لهوٍ أطربتْ
وعنِ الأمرد مرتج الكفلْ

إن تبدّى تنكسف شمس الضحى
وإذا ما ماس يزري بالأسلْ

زادَ إنْ قسناه بالبدرِ سناً
وعدلناهُ بغصنٍ فاعتدلْ

وافتكرْ في منتهىَ حسنِ الذي
أنتَ تهواهُ تجدْ أمراً جللْ

واتقِ الله فتقوى اللهِ ما
جاورتْ قلبَ امرئٍ إلاّ وصلْ



الطرب في موسيقا العرب

رئيس التحرير

الطرب سمة أساسية من سمات الموسيقا العربية والشرقيّة، وهي ميزة قد لا نجدها في أيّ موسيقا من موسيقا الشعوب الأخرى..

بداياته كان نوعًا من التوافق أو الانفعال الإيقاعي، ومع مرور الوقت تحوّل إلى نوع من التوافق الإيقاعي أو العاطفي بين الموسيقا وبين المستمع، والإيقاع كان البداية، فالإنسان هو كائن إيقاعي يعيش ضمن منظومة إيقاعية كاملة، وهناك أيضًا إيقاعات داخلية للإنسان،

فنبض القلب هو نوع من الإيقاع.. والشهيق والزفير هو تتابع إيقاعي.. والإنسان عندما يستمع إلى لحن موسيقي فيه إيقاع يحاول أن يتوافق مع هذا الإيقاع بشكل ما- وهذا التوافق سيزيد من نبضه لأن المنظومة الإيقاعية التي يعيش فيها الإنسان اختلفت..

في البداية كان الإيقاع يكفي لاستثارة الطرب.. وإيقاع الشعر كان كافيًا لاستثارة الطرب أيضًا.. وبعد ذلك كان لا بد أن تدخل الموسيقا، التي كانت في البداية مرافقة للإيقاع وقصيرة الجملة اللحنية، وتبدأ من منطقة الأصوات المنخفضة، وتتسارع وتتزايد حدّة إلى أن تصل الموسيقا إلى ذروتها ثم تعود فتنخفض وتنتهي الجملة اللحنية، وتبدأ استثارة الطرب مع تزايد حدة الأصوات، والطرب لا يقف عند هذا الحد، فهناك الطرب العاطفي الذي يتنوع بتنوع العواطف لدى الإنسان (الحزن، الفرح، الشعور بالوحدة، الغربة..)

أما «الملائمة» التي تتعلق بنفسية الإنسان ومخزون ذاكرته المختلفة فتحتل الدور الأهم حيث يتحول الطرب، من طرب حماسي فيه الكثير من الخروج عن الطور، إلى طرب فيه الكثير من الدور للنفس وللروح وللعاطفة.. ويعد التكرار من العوامل المحرّضة للطرب، فموسيقانا العربية، ذات مدلولات بالغة الأثر، وهذا ما يطلق عليه «صفة الرجوع إلى القرار» التي تحدد اسم المقام الموسيقي، وقضية التكرار في الموسيقا العربية تعود إلى نوع التآليف والقوالب المتبعة، التي تنطلق من القرار ولا تلبث أن تعود إليه، لتحصل النشوة التي ينتظرها المستمع، ولا غنى عنها، لأنه تعوّد على هذا النوع من الموسيقا وسبب ذلك يعود إلى ارتباط اللحن بالشعر أو بالكلمة المغناة، وهذا له دوره الكبير في الحدّ من انطلاق موسيقانا العربية.. من هنا كانت الدعوة إلى تأليف موسيقا مدروسة بعيدة عن الغريزية، تكون ذات حركة متتالية، ويقودها هدف معين، لا تكتمل عناصره إلا من خلال المتابعة الواعية والثقافة والعلم.

ومن أجل التطور، يجب الابتعاد عن الشعر والكلمة التي تجبر الملحن

والمؤلف الموسيقي بإيقاع الكلمة.. وهنا نختلف مع هذه الفكرة، لأن ضروب الشعر وطاقاتها الموسيقية المتنوعة تفتح للمؤلف الموسيقي آفاقًا جديدة يمكن أن تستغلها الموسيقا، ولنا في فن الموشحات خير مثال.. ونحن نعرف أنه يحق للموسيقي أن يتمرّد على البيت الأصلي، وعلى النغمة الأم، ويستطيع أن يلوّنها ويحوّرها كما يشاء، والكلمة يمكن أن تشحن بالموسيقا إذا عرف الملحن كيف يضع يده عليها. وكيف يشحنها بالموسيقا، ويفجّر طاقاتها الكامنة مستعينًا بكل عناصر الشعر الأخرى كالصورة والفكرة والخيال.. أمّا التفعيلة فهي طاقة جديدة حررت الموسيقا من أسر البيت الشعري المقفّى. وبشكل عام الأصوات عندنا غير مؤهلة تأهيلاً موسيقيًا، يتيح لها تلبية الأفكار الموسيقية التي يريدها المؤلف الموسيقي، فمعظمها إن لم نقل كلها، تنحصر ضمن طبقات موسيقية محدودة إضافة إلى عدم وجود عنصر التدريب الذي يمكّنها من حرية القفزات والتلاعب الصوتي، التي تخدم أفكار المؤلف الموسيقية البحتة، فلو كان لدينا «أوبرا» يتعامل معها المؤلف تعاملاً موسيقيًا كاملاً، أي يعامل الصوت البشري كما يعامل الآلات الموسيقية كان يمكن الاعتماد عليها وتأليف أنواع موسيقية جادة تخدم الهدف المقصود الذي تحدثنا عنه، وعلى أي حال ليس لدينا- حتى الآن- موسيقا بحتة، ولهذا كانت الدعوة إلى تأليف مثل هذا النوع من الموسيقا، ولو كان الأمر حلمًا بعيدًا، فإنه يدخل في رحاب الأمل، والأمل حافز يدعو للتفاؤل..

الدور الذي لعبه الموسيقار الخالد محمد عبد الوهاب في تجديد الموسيقا العربية، في مجال الطرب يتجلى بصورة واضحة في قصيدة «يا جارة الوادي» التي تعد نقلة نوعية من حيث انتقاء الكلمة وبسط المساحات الصوتية الغنائية المدروسة، إضافة إلى الطرب الراقي.. «يا جارة الوادي» كانت حدثًا مهمًا في عالم الطرب العربي، فقد بدأها من نغمة البياتي، وأنهاها بنغمة الحسيني، وهذا يخالف العادة التي كانت متبعة سابقًا في غناء القصائد الشعرية، حيث كانت

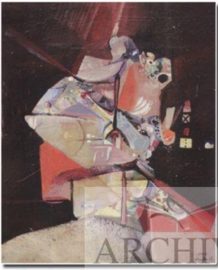
تبدأ وتنتهي بالنغمة نفسها، وهنا يكمن تجديد عبد الوهاب في الطرب العربي ويعدّها النقاد بمثابة إعلان استقلال لصوت عبد الوهاب عن ملامح غناء الشيخ سلامة حجازي والشيخ سيد درويش..

أما مرحلة «المونولوج» لدى محمد عبد الوهاب، فتعتبر بمثابة ميل إلى التعبير في الغناء وفيه اقترب من الأسلوب الإلقائي الأقرب إلى الغربي منه إلى الشرقي.. بعيدًا عن التطريب الحرفي، وتعدّ أغنية، «في الليل لما خلي» من أهم أغنيات هذه المرحلة في عمقها الوجداني، وقوتها التعبيرية وتصويرها المبدع..

أما «الموّال» فلا شك أن عبد الوهاب «سيد الموال» لأنه جعل لكل موال ليالي خاصة به، لا يمكن أن تستبدلها بليالٍ أخرى، ويمكن للمتتبع لفنه أن يعرف الموال القادم بعده، وتشكّل في النهاية قمة الطرب والنشوة الفنية التي تتفاعل معها الأحاسيس الإنسانية.

من كـــروم الجمـــال

اللوحة: تكوين - الفنان أحمد مادون (تدمر ١٩٤١ - ١٩٨٣)



تمثل اللوحة آخر مرحلة في تجربة الفنان مادون الذي تعلم الفن بنفسه ومارسه باجتهاد إنتاجاً وعرضاً . وكان يعد بالكثير من العطاءات لولا رحيله المفاجئ إثر حادث سير مؤسف.

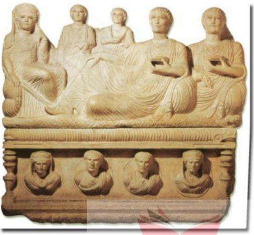
صال الفنان مادون وجال في العديد من الاتجاهات والأساليب الفنيّة الحديثة، لكنه لم يصل إلى الصيغة التجريدية المطلقة، حيث ظلت عناصر ومفردات لوحته، تحمل دلالات واقعيّة، إنما بشكل مكثف ومختزل، واللوحة المنشورة جانباً مثال بيّنٌ على ذلك.

الشيء اللافت في تجربة هذا الفنان، إقدامه على خوض غمار تقانات الفن كافة، إضافة إلى استخدامه المتقن لفن الطباعة بوساطة الخشب، ومزاوجته المدهشة مع الرسم والتصوير، ومعالجته لأكثر من موضوع في اللوحة الواحدة، دون أن يخلّ ذلك بالصياغة التشكيلية، أو يُضعف من شحنات التعبير فيها.

من ذلك قيامه بتحويل المنظر الطبيعي الخلوي إلى مشهد سوريالي، أو الجمع الموفق بين الصياغة التجريديّة والصياغة التشخيصيّة، ما يؤكد براعته وإتقانه الجيد، لعملية التوليف والسيطرة المحكمة على سطح منجزه البصري، رغم تعدد واختلاف وتناقض وكثافة مايحويه هذا السطح من عناصر ورموز وتقانات.

لقد كان الفنان مادون لايتوانى عن أن ينهمر بكل تداعيات ذاكرته البصريّة المشبعة بالصور والخبرات التقانيّة المتشعبة، فوق سطح لوحته الأبيض الذي كان يُشكّل متنفساً لروحه القلقة المتوترة، ووعاءً يختزل ثقافته الفنيّة النظريّة العميقة، ورغبته الجامحة بتأكيد ذاته كفنان يشتغل على لوحة تراثيّة معاصرة، جديدة ومتفردة، الأمر الذي دفعه لتوظيف الإشارات والصيغ الفنيّة الأقرب إليه الموجودة في الفن التدمري؛ في منجزه الذي قدمه فناناً متمكناً، موهوباً وخبيراً، مع أنه درس الهندسة ولم يدرس الفن!!.

د. محمود شاهين



مشهد نحتي لأسرة تدمرية في وليمة جنائزية

الولائم الجنائزية في تدمر

تبدو مدينة تدمر الخالدة للمشاهد المعاصر لوحة عريضة لامثيل لها في العالم، لأنها مازالت تشتمل على بقايا معابد ومبانٍ وشوارع وأحياء مدينة وأسواق ومدافن أرضية وبرجية ومكتشفات أثرية لاحدود لأهميتها وروعتها، تدل بما لايقبل الشك على مدى العظمة والتطور والازدهار الذي وصلت إليه هذه المدينة في القرنين الأول والثاني الميلاديين.

تمثّل النقوش النافرة المنحوتة من الحجر الكلسي الأبيض، أحد أهم المكتشفات التي عثر عليها في تدمر مثل نقوش النذور للآلهة اللات - الشمس - فتيات - ولائم جنائزية..) التي تعطينا فكرة واضحة عن مدى تطور فن النحت التدمري وغناه بالتفاصيل التي تعتني بإظهار التفاصيل الكثيرة، وتصوّر جيداً الزي النسائي في تدمر، والزركشات المطرّزة في الحلي والشعر وثنايا خياطة القماش والاكسسوارات وغيرها..

واحتلت مشاهد الولائم الجنائزية التي في المدافن التدمرية، وخاصة قبر «يرحاي» مكانة مميزة لاحدود لروعتها ولجمالها في فنون المشرق القديم، مما جعلها مثار اهتمام العلماء والباحثين الذين نشروا عنها دراسات فنية عديدة، جعلت الكثير من عشاق الفن والتاريخ والحضارة، يرغبون بمشاهدة نماذجها الموجودة في المتحف الوطني بدمشق، ومتحف تدمر، وبعض المتاحف العالمية التي احتفت بالفن التدمري من خلال معارض الآثار التي أقيمت فيها في العقود الزمنية الماضية مثل: معرض (سورية أرض بعل) في باريس، و(سورية أرض الحضارات) في إيطاليا، و(كنوز الآثار السورية في اليابان) و(سورية ذاكرة وحضارة) في معهد العالم العربي في باريس، ومعرض (مكتشفات تدمر) في بولونيا، وغيرها من المعارض التي أقامتها سورية في دول العالم منذ السبعينات من القرن الماضي وحتى اليوم.

ع. ق